

A Ficção da Voz Feminina nas Cantigas de D. Dinis

Ana Raquel Baião Roque

**Dissertação
de Mestrado em Estudos Portugueses**

outubro de 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Graça Videira Lopes.

AGRADECIMENTOS

À Professora Graça Videira Lopes, por todo o seu apoio, auxílio, disponibilidade, incentivo e compreensão incondicionais.

Ao Professor Nuno Júdice, pelo gentil e importante contributo para este estudo.

E a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a elaboração e conclusão deste trabalho.

A FICÇÃO DA VOZ FEMININA NAS CANTIGAS DE D. DINIS

ANA RAQUEL BAIÃO ROQUE

PALAVRAS-CHAVE: D. Dinis, literatura medieval, lírica galego-portuguesa, cantigas de amigo, ficção da voz feminina.

RESUMO: A presente dissertação tem como principal finalidade a análise da questão da ficção da voz feminina nas cantigas líricas de D. Dinis, com especial incidência nas suas cantigas de amigo, as quais constituem um conjunto paradigmático dentro do *corpus* galego-português, não só pelo seu número, mas também e principalmente porque, surgindo no final do período trovadoresco, o rei sintetiza, na sua obra, as principais características dos diversos registos cultivados na época, enriquecendo, simultaneamente, a lírica galego-portuguesa com notáveis rasgos de originalidade. Centrando-se sobre a questão da ficção da voz feminina, o nosso trabalho terá, então, como principal objetivo a análise dos diversos perfis femininos que encontramos nas cantigas de D. Dinis, a fim de perceber a especificidade de cada um destes tipos femininos e as divergências e semelhanças que as diversas ficções poéticas em que o rei se desdobrou apresentam entre si.

KEYWORDS: D. Dinis, medieval literature, cantigas de amigo, galician-portuguese lyric, fiction of the female voice.

ABSTRACT: This essay has as its main objective the analysis of the fiction of the female voice in D. Dinis lyrical songs, with a particular emphasis in his *cantigas de amigo*, which constitute a paradigmatic group inside the galician-portuguese *corpus*, not only by the fact that this monarch is known as the troubadour with the biggest quantitative representation in all the medieval *cancioneiros* that we know today, but

also and mainly because, emerging at the end of the galician-portuguese lyric period, this king sums up, in his work, the main characteristics of the several lyric genres in the entire panorama of medieval Romance poetry, and, at the same time, he enriches the Galician Portuguese lyric with remarkable traits of originality. By focusing on the issue of the fiction of the female voice, our main objective will be the analysis of the different feminine figures that we can find in D. Dinis' *cantigas*, so that we can be able to figure out the specificity of each one of these feminine types and the differences and the similarities between all of the poetical fictions created by D. Dinis.

ÍNDICE

Lista de Abreviaturas

Introdução	1
1. Estado da arte	3
2. O perfil poético de D. Dinis	
2.1. A política cultural de D. Dinis	5
2.2. A educação de D. Dinis e o ambiente cultural da corte de D. Afonso III	5
2.3. O círculo poético de D. Dinis	9
2.4. A produção poética dionisina	12
2.5. As fontes da lírica dionisina.....	13
2.6. Cronologia da obra.....	15
2.7. A natureza da produção poética dionisina.....	16
3. O <i>corpus</i> em análise	
3.1. Justificação da escolha do <i>corpus</i>	18
3.2. Definição do <i>corpus</i>	18
3.3. Tipologia do <i>corpus</i>	19
4. As diversas ficções femininas do cancionero de D. Dinis	21
4.1. A <i>velida</i>	22
4.1.1. A <i>velida</i> que se assume como senhor.....	23
4.1.2. A <i>velida sanhuda</i>	38
4.1.3. A <i>velida coitada</i>	48
4.1.4. A <i>velida</i> guardada pela mãe	59
4.1.5. A <i>malmaridada</i>	68
4.1.6. A <i>velida</i> que espera.....	73

4.1.7. A <i>velida leda</i>	93
4.2. A Amiga	100
4.2.1. A amiga adjuvante do amigo	100
4.4. 2. A amiga que denuncia o amigo	107
4.3. A <i>madre</i>	109
4.4. A voz do silêncio: a cantiga de amigo narrativa	111
4.5. Ficções em contraponto: as cantigas dialogadas	121
4.6. A <i>pastor</i>	127
Conclusão.....	133
Bibliografia	136
Anexos	

LISTA DE ABREVIATURAS

A – Cancioneiro da Ajuda

B – Cancioneiro da Biblioteca Nacional

C – Tábua de Colocci

D– Pergaminho Sharrer

N – Pergaminho Vindel

V – Cancioneiro da Biblioteca da Vaticana

INTRODUÇÃO

Inserindo-se no âmbito do Mestrado em Estudos Portugueses e centrando-se, particularmente, na literatura galego-portuguesa, a presente dissertação centra-se sobre a questão da ficção da voz feminina nas cantigas líricas de D. Dinis, figura de destaque na cultura e literatura portuguesas por, a par de monarca, se ter assumido como mecenas e impulsionador da língua, cultura e literatura portuguesas.

Distinguindo-se, a partir dos dados de que dispomos, como o autor mais fecundo da lírica galego-portuguesa, sendo o trovador mais representado nos cancioneiros que chegaram até nós, D. Dinis explorou com notável mestria e graciosidade vários registos poéticos, desde a lírica amorosa à sátira, tendo chegado até nós setenta e três cantares de amor, cinquenta e uma cantigas de amigo, três pastorelas e dez cantigas de escárnio e maldizer da sua autoria.

Se as cantigas trovadorescas de D. Dinis se distinguem pelo seu requinte e perfeição formal e retórica, o aspeto mais notável da produção poética do rei é, a nosso ver, a forma perspicaz e criativa com que o trovador trata as diversas situações da vida amorosa e com que examina e explora os caracteres das várias personagens a que, nos seus textos, dá voz. Entre as diversas ficções poéticas que intervêm nas suas cantigas, afiguram-se particularmente relevantes as várias figuras femininas em que D. Dinis se desdobra, que se distinguem pela sua especificidade, complexidade e verosimilhança: em primeiro plano, encontramos a protagonista do jogo amoroso: a donzela apaixonada – à qual nos referiremos através da designação genérica de *velida* –, que manifesta os mais diversos sentimentos e adota diferentes posturas perante o amigo nas várias composições em que, a *solo* ou em diálogo, dá conta da sua vida amorosa; intervindo ativa e decisivamente na relação entre a donzela e o amigo, são também muito relevantes as personagens da *madre* e da amiga, que não só se assumem como confidentes e interlocutoras da *velida* como, por vezes, ocupam o seu lugar no palco do texto, assumindo a enunciação da cantiga. Deste modo, examinando a psique feminina com uma profundidade extrema, D. Dinis conseguiu criar um vasto e realista repertório de vozes femininas que exibem diferentes posturas e estados de espírito, consoante a situação vivida.

Centrando-se sobre a questão da ficção da voz feminina, o nosso trabalho terá, então, como principal objetivo a análise dos diversos perfis femininos que encontramos nas cantigas do rei trovador, a fim de perceber a especificidade de cada um destes tipos

femininos e as divergências e semelhanças que as diversas ficções poéticas em que D. Dinis se desdobrou apresentam entre si. Desta forma, e apesar do requinte formal e retórico dos textos, dadas as limitações deste estudo, focar-nos-emos apenas na análise do seu conteúdo.

Com este desígnio, atentaremos preferencialmente nas cinquenta e uma cantigas de amigo do rei, as quais constituem um conjunto paradigmático dentro do *corpus* galego-português, não só pela sua dimensão quantitativa mas também e principalmente porque, surgindo no final do período trovadoresco, o rei sintetiza, na sua obra, as principais características dos diversos registos cultivados na época, enriquecendo, simultaneamente, a lírica galego-portuguesa com notáveis rasgos de originalidade. Para além disso, daremos também especial atenção às três pastorelas de D. Dinis e a uma sua cantiga de amor dialogada, textos em que se ouve, também, uma voz feminina.

Começando por delinear brevemente o contexto da produção poética de D. Dinis, tentando perceber quais os fatores que o poderão ter levado a cultivar com tanto empenho a lírica galego-portuguesa e delimitando o seu círculo poético, ao averiguar quais os trovadores que integraram, mais ou menos duradouramente, a corte dionisina, apresentaremos também sinteticamente as principais características da obra do rei.

Após definirmos o nosso *corpus* de estudo e metodologia de trabalho, dedicarmo-nos-emos, então, à análise literária das cantigas de D. Dinis em que se simula uma voz feminina, com o principal desígnio de perceber quais as vozes que se ouvem no cancionero dionisino e de que forma se orquestram as diversas figuras em que o rei se desdobrou. Sempre que conveniente, confrontaremos também as cantigas de D. Dinis com as de outros trovadores e com outros textos medievais, com o intuito de perceber de que forma retomando manifestamente a tradição o rei consegue inovar e enriquecer a lírica galego-portuguesa com novos temas, personagens e possibilidades expressivas.

Partindo da inserção destas figuras femininas em conjuntos, agrupando-as por tipo de enunciador e postura perante a situação amorosa, demonstraremos que, mesmo quando explora um mesmo motivo e tipo feminino, o rei consegue inovar e transmitir uma diferente perspetiva sobre um mesmo assunto.

Analizados os textos, poderemos, então, perceber se as figuras femininas a que D. Dinis dá voz são meras abstrações poéticas convencionais ou se, pelo contrário, mesclando tradição e inovação, convenção poética e sinceridade, o rei trovador soube criar um repertório de personagens, vozes e situações da vida feminina surpreendentemente diversificado, realista e consistente.

1. ESTADO DA ARTE

Sendo D. Dinis, por todos os motivos, um dos mais célebres trovadores galego-portugueses e visto que, como vimos, a sua obra é a que maior representatividade tem nos cancioneiros peninsulares medievais, existem inúmeras edições completas e parciais das suas cantigas, tanto em volumes globais como específicos, pelo que, nesta nossa síntese, referir-nos-emos apenas às mais significativas.

Começando pelos volumes especializados na obra do rei, são de particular relevância as edições de Henry Lang (*Cancioneiro d'El Rei Dom Denis*¹, 1897), Álvaro Pimpão (*Cancioneiro d'El-Rei D. Dinis*², 1960), Nuno Júdice (*D. Dinis. Cancioneiro*³, 1998) e, mais recentemente, de Rachele Fassanelli, na sua dissertação de doutoramento (*Don Denis. Poesie d'amore. Edizione commentata*⁴, 2009).

As cantigas de voz feminina de D. Dinis surgem ainda editadas nos volumes *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*⁵ (1926-1928), de José Joaquim Nunes, e *500 Cantigas d'Amigo*⁶ (2003), de Rip Cohen.

Dentro das edições globais e antológicas da lírica galego-portuguesa, salienta-se a base de dados eletrónica <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>> (2011-)⁷, resultado do projeto “*Littera – edição, atualização e preservação do património literário medieval português*”, coordenado pelos Professores Doutores Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira e Nuno Júdice. Tendo participado neste projeto de investigação e sendo esta base de dados *online* o suporte mais atualizado das cantigas galego-portuguesas, será esta a edição da lírica peninsular medieval que, no nosso estudo, seguiremos.

A obra de D. Dinis tem sido também alvo preferencial da crítica, tanto em estudos generalistas como em obras mais específicas. No âmbito da análise da questão da ficção da voz feminina nas cantigas dionisinas, são de especial interesse as obras

¹ Henry Lang, *Cancioneiro d'El Rei Dom Denis*, 1897, republicado como *Cancioneiro d'El Rei Dom Denis e estudos dispersos*, org. Lênia Márcia Mongelli e Yara Frateschi Vieira, Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

² Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *Cancioneiro d'El-Rei D. Dinis*, Coimbra: Atlântida Editora, 1960.

³ Nuno Júdice, *D. Dinis. Cancioneiro*, Lisboa: Editorial Teorema, 1998.

⁴ Rachele Fassanelli, *Don Denis. Poesie d'amore. Edizione commentata*, diss. dout. inédita, Padova: Università degli studi di Padova, 2009.

⁵ José Joaquim Nunes, *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, 3 vols., 2.^a edição, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973.

⁶ Rip Cohen, *500 Cantigas d'Amigo*, Porto: Campo das Letras, 2003.

⁷ Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011-, disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>. [Consulta em 20 de setembro de 2012].

globais *Do Cancioneiro de Amigo*, de Stephen Reckert e Helder Macedo⁸ (1976), *La canción de mujer en la lírica medieval*⁹ (1990), de Pilar Lorenzo Gradín, e *A Cantiga de Amigo*¹⁰ (1998), de Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín.

Ao nível dos volumes e estudos centrados na produção literária de D. Dinis, abordam mais ou menos pormenorizadamente a problemática da ficção da voz feminina na lírica dionisina a obra *Thirty-two cantigas d'amigo of Dom Dinis: typology of a Portuguese renunciation*¹¹ (1987), de Rip Cohen, e os artigos “O vento lh’as levava: Don Denis y la tradición lírica peninsular” (1984), de Vicenç Beltran¹², “La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación”¹³ (1990), de Pilar Lorenzo Gradín, “Formas do simbólico em «Levantou-s’a velida» de don Dinís - arqueoloxía da plurisemia poética” (1993)¹⁴, de Pedro Fonseca e René P. Garay, “Elas por ele, el-rei D. Dinis”¹⁵ (1996), de Lênia Márcia Mongelli e “Levantou-s’a velida, un exemplo de sincretismo harmónico”¹⁶ (2000), de Mercedes Brea.

Analisando os vários estudos centrados na produção literária de D. Dinis, podemos perceber que embora exista, atualmente, uma vasta e variada bibliografia sobre a produção poética do rei trovador, não há, até ao momento, nenhum estudo que se debruce especificamente sobre as suas cantigas de voz feminina e, mais concretamente, sobre os diversos tipos femininos que encontramos no seu cancioneiro, elencando as várias personagens que tomam a palavra nos seus cantares e percebendo a especificidade e singularidade de cada uma destas figuras, lacuna que, com este estudo, pretendemos, assim, colmatar, analisando com pormenor e minúcia as várias ficções femininas em que o rei, na sua produção poética, se desdobrou.

⁸ Stephen Reckert e Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1976.

⁹ Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990.

¹⁰ Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín, *A Cantiga de Amigo*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1998.

¹¹ Rip Cohen, *Thirty-two cantigas d'amigo of Dom Dinis: typology of a Portuguese renunciation*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987.

¹² Vicenç Beltran, “O vento lh’as levava: Don Denis y la tradición lírica peninsular”, Op. cit., pp. 5-25.

¹³ Pilar Lorenzo Gradín, “La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación”, *Revista de Literatura Medieval*, vol. III, 1991, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, pp. 117-128.

¹⁴ Pedro Fonseca e René P. Garay, “Formas do simbólico em «Levantou-s’a velida» de don Dinís - arqueoloxía da plurisemia poética”, *Anuario de estudos literarios galegos*, Vigo: Galaxia, 1993, pp. 47-66.

¹⁵ Lênia Márcia Mongelli, “Elas por ele, el-rei D. Dinis”, *Estudos Galegos*, Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996, pp. 37-42.

¹⁶ Mercedes Brea, “Levantou-s’a velida, un exemplo de sincretismo harmónico”, *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, vol. II, org. J. L. Rodríguez, Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia - Universidade de Santiago de Compostela, 2000, pp. 139-151.

2. O PERFIL POÉTICO DE D. DINIS

2.1. A Política Cultural de D. Dinis

Figura ímpar e fascinante da história portuguesa, onde se destaca positivamente a vários níveis, D. Dinis (1261-1325) protagonizou um extenso e prestigiado reinado de quase 46 anos¹⁷, marcado por um grande desenvolvimento, prosperidade e estabilidade.

Se se destacou positivamente pelas medidas políticas, económicas, jurídicas e sociais que adotou, D. Dinis assumiu também no domínio da cultura um extraordinário papel, destacando-se “*quer como autor quer como mecenas e impulsor de outros autores, ao nível da criação como da tradução/divulgação*”, como salienta José Augusto Pizarro¹⁸. A este nível, são de destacar a fundação da Universidade, em 1290, a adoção do português nos documentos de chancelaria, assim propiciando a sua promoção a língua oficial, a iniciativa da tradução de documentos históricos, científicos, jurídicos e legislativos¹⁹ e, a par da produção poética, a implementação de “*uma política cultural com resultados assinaláveis em outros géneros da literatura medieval portuguesa, como os livros de linhagens e a historiografia, cujos primórdios são datáveis do seu tempo e devidos à sua iniciativa, brilhantemente continuada por D. Pedro, [...] seu filho bastardo, também ele trovador e mecenas*”²⁰, conforme sintetiza Elsa Gonçalves.

2.2. A educação de D. Dinis e o ambiente cultural da corte de D. Afonso III

O que terá levado D. Dinis a desempenhar este papel cultural tão ativo? Segundo os especialistas, vários terão sido os motivos. Em primeiro lugar, como sublinha Elsa Gonçalves, o monarca beneficiou de uma herança familiar e cultural extraordinária:

Filho de D. Afonso III, o Bolonhês, e de Beatriz de Guillén, bastarda de Alfonso X, D. Dinis era, portanto, neto do Rei Sábio. Casando com Isabel de Aragão, (...) relacionou-se com uma corte onde a língua e a poesia *d’oc* eram adotadas e cultivadas com fervor. Quer isto dizer que o Rei português reuniu na sua pessoa a herança, por consanguinidade ou por vínculo matrimonial, de várias cortes iluminadas em que o cultivo da poesia constituía sinal de prestígio.²¹

¹⁷ Sobre a biografia de D. Dinis, Vide José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, *D. Dinis*, 2.^a ed. [S. l.]: Temas e Debates, 2012.

¹⁸ Idem, *Ibidem*, p. 320.

¹⁹ Sobre a tradução para português de obras de diversa natureza que D. Dinis mandou realizar, Vide Sheila R. Ackerlind, *King Dinis of Portugal and the Alfonsine heritage*, New York: Peter Lang Publishing, 1990, pp. 23-35.

²⁰ Elsa Gonçalves, “Dom Denis”, *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, org. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 206-212, p. 206.

²¹ Idem, *Ibidem*, p. 206.

De facto, D. Dinis era neto, por via materna, do rei Afonso X de Castela, cognominado “o Sábio”, também ele poeta e mecenas notável²². Assinando uma prolífera obra histórica, científica e jurídica, o rei castelhano distinguiu-se ainda pela dinamização cultural que promoveu, protegendo os trovadores e jograis que reuniu na sua corte e ordenando a compilação e tradução de textos de natureza diversificada. A nível literário, e apesar de não se notarem semelhanças óbvias entre a produção poética de Afonso X e do seu neto, tanto mais porque o rei castelhano privilegiou a sátira, enquanto D. Dinis cultivou preferencialmente os géneros líricos, decerto que este último teve acesso à obra do avô, figura que lhe terá servido de modelo tanto ao nível da sua produção trovadoresca como do mecenato artístico que desenvolveu, como sugere Sheila Ackerlind: “*Dinis saw in Alfonso a role model of poetic achievement and (...) Alfonso’s literary interests and activities were instrumental in shaping Dinis*’.”²³.

Para além da influência do seu avô, um dos fatores que mais terá contribuído para a formação do carácter de D. Dinis e para o desenvolvimento da sua veia poética foi o ambiente culturalmente fértil em que cresceu, pois, como sintetiza José Augusto Pizarro, “*todos os autores são unânimes em sublinhar a importância da corte do Bolonhês como um espaço privilegiado de cultura, especialmente no que se refere à poesia trovadoresca, mas também, por exemplo, à recepção e difusão de obras ou correntes vindas de outros reinos peninsulares e mesmo de além-Pirenéus, como é o caso das obras associadas ao ciclo arturiano*”²⁴. De facto, a permanência de Afonso III na corte francesa, onde terá decerto contactado com a fervilhante produção artística da época²⁵, contribuiu seguramente para o mecenato cultural que desenvolveu quando se tornou rei de Portugal. Efetivamente, a corte afonsina distinguiu-se por integrar vários trovadores, alguns dos quais, possivelmente, já fariam parte do seu séquito aquando da sua estadia em França, como observa Leontina Ventura: “*com D. Afonso III a corte*

²² Sendo-lhe atribuídas, além das célebres *Cantigas de Santa Maria* (que, se talvez não todas da autoria do rei, terão sido, pelo menos, compostas por sua encomenda), 44 composições profanas.

²³ Sheila R. Ackerlind, *King Dinis of Portugal and the Alfonsine heritage*, Op. cit., p. 106.

²⁴ José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, *D. Dinis*, Op. cit., p. 319.

²⁵ Como parecem comprovar as referências ao “*Boulenois*” e a “*le conte Boloignois*”, conotado com o futuro monarca português por vários especialistas, em duas canções do trovère francês Moniot d’Arras, “*Plus aim ke je ne soloie*” e “*Molt lieement dirai mon serventois*”, respetivamente. Sobre este assunto, Vide H. Petersen Dyggve, *Moniot d’Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIIIe siècle: édition des chansons et étude historique*, Helsingfors: Société néo-philologique, 1938, Ivo Castro, “Sobre a data da introdução na Península Ibérica do ciclo arturiano da Post-Vulgata”, *Boletim de Filologia. Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, tomo XXVIII, vol. I, Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 1983, pp. 81-98 e Maria Ana Ramos, *O Cancioneiro da Ajuda: confecção e escrita*, vol. I, diss. dout. inédita, Lisboa, 2009, pp. 44-47. Disponível em:

<http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/553/2/17067_o_cancioneiro_2.pdf>. [consulta em 11 de julho de 2012].

*régia portuguesa emerge finalmente como centro cultural de algum relevo, integrando um significativo grupo de trovadores com uma larga permanência na corte, alguns dos quais aí desempenharam importantes funções político-administrativas*²⁶.

Deste modo, tendo o jovem D. Dinis convivido “*desde muito novo com esse ambiente culto e aberto a novas correntes literárias*”²⁷, a sua formação cultural terá sido fortemente marcada pelo contacto precoce que teve com vários trovadores galego-portugueses, tendo muitos deles, aliás, desempenhado funções régias de grande importância na corte do seu pai. Entre estes, contam-se: *Afonso Lopes de Baião*, que acumulou vários cargos importantes tanto na corte afonsina como no início do reinado dionisino²⁸; *João Peres de Aboim*, que já acompanhara Afonso III aquando da sua estada em França e que assumiu vários cargos políticos e administrativos de grande importância, nomeadamente, o de mordomo-mor do rei²⁹; *João Soares Coelho*, “*um dos validos e conselheiros mais próximos do Bolonhês*”³⁰ e cujo filho, Pero Coelho, foi “*meirinho-mor*” de D. Dinis³¹; *Fernão Fernandes Cogominho*, privado e conselheiro do rei³²; os dois irmãos Sousa: *Fernão Garcia Esgaravunha*, tenente da Maia³³, e o seu irmão, *Gonçalo Garcia de Sousa*, alferes-mor do reino tornado conde pelo seu casamento com uma meia-irmã de D. Dinis³⁴; e também *João Lobeira*, cavaleiro próximo da corte que, inclusive, criou um filho natural de Afonso III³⁵.

No elenco de figuras da corte de Afonso III e do seu herdeiro devotadas à lírica galego-portuguesa, há que destacar ainda a família de Briteiros: o decano, o trovador *Rui Gomes de Briteiros*, juntou-se ao “*Bolonhês*” ainda em França, onde foi uma das testemunhas da assinatura do documento em que o futuro monarca jurou aceitar a regência de Portugal, tendo-lhe sido ainda atribuída a categoria de rico-homem, assim como o cargo de mordomo régio³⁶; o seu filho *Mem Rodrigues de Briteiros*, também ele

²⁶ Leontina Ventura, *D. Afonso III*, [S. l.]: Temas e Debates, 2009, p. 275.

²⁷ José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, *D. Dinis*, Op. cit., p. 319.

²⁸ Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online], Op. cit., disponível em: <<http://www.cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=6&pv=sim>> [Consulta em 10 de julho de 2012].

²⁹ António Resende de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri, 1994, p. 360.

³⁰ José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, *D. Dinis*, Op. cit., p. 79.

³¹ António Resende de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, Op. cit., p. 371.

³² Idem, *Ibidem*, p. 338.

³³ Idem, *Ibidem*, p. 340.

³⁴ Idem, *Ibidem*, p. 355.

³⁵ José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, *Linhagens medievais portuguesas: genealogias e estratégias - 1279-1325*, vol. I, Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna, 1999, p. 222.

³⁶ António Resende de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, Op. cit., pp. 431-432.

trovador, tornou-se corretor do reino em 1273³⁷, prestígio político partilhado pelo seu filho *João Mendes de Briteiros*, cultor da lírica galego-portuguesa e conselheiro de D. Dinis, de quem era cunhado, pelo seu casamento com uma filha natural de Afonso III³⁸.

Talvez a corte afonsina tenha ainda acolhido, de forma mais ou menos duradoura, os trovadores *Gonçalo Anes do Vinhal*³⁹, *Afonso Pais de Braga*⁴⁰, *Pero Mendes da Fonseca*⁴¹, *Pero Mafaldo*, *João Garcia de Guilhade* e o jogral *Lourenço*⁴².

Apesar de não ser possível confirmar a presença na corte de D. Afonso III de outros trovadores e jograis eternizados nos cancioneiros galego-portugueses, é possível que alguns deles tenham visitado Portugal durante o seu reinado. A proliferação de jograis e soldadeiras em torno da corte do “Bolonhês” é, aliás, comprovada por dois decretos de 1258 que regulamentam a sua atividade, restringindo a sua presença na corte e a sua retribuição monetária ao conveniente e permitido pelo rei.⁴³

Nesta corte culturalmente fértil, D. Dinis terá ainda contactado com a poesia provençal, de que, como atesta a sua produção poética, era um profundo conhecedor⁴⁴, e com narrativas romanescas medievais, como comprovam, com especial evidência, as alusões que, numa sua cantiga de amor, “*Senhor fremosa e do mui loução*” (B 522a, V 115), faz a “*Tristam*” e “*Iseu*” e a “*Flores*” e *Brancafrol*”, protagonistas de *romans* muito célebres na época. Dados os evidentes diálogos que D. Dinis estabelece com outras cantigas galego-portuguesas, o rei poderá ainda, com grande probabilidade, ter tido acesso a algum suporte escrito da produção poética peninsular⁴⁵.

³⁷ Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online], Op. cit., disponível em: <<http://www.cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=100>> [Consulta em 10 de setembro de 2012].

³⁸ António Resende de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, Op. cit., p. 367.

³⁹ A quem o rei doa a vila de Moimenta. Idem, *Ibidem*, p. 354.

⁴⁰ Que poderá ter estabelecido alguma relação com os Briteiros, acedendo, assim, à corte de Afonso III. Idem, *Ibidem*, p. 310.

⁴¹ Aparentemente próximo de João Peres de Aboim, mordomo-mor de Afonso III. Idem, *Ibidem*, p. 422.

⁴² Estes três últimos porque aparentemente próximos do trovador Gonçalo Garcia de Sousa, que, como vimos, era um dos privados do rei Afonso III. Além disso, o jogral Lourenço “entençou” também com figuras proeminentes da corte do “Bolonhês”, como João Peres de Aboim e João Soares Coelho.

⁴³ “*Degredo XI: soldadeiras nom andem em casa del Rei nem outras molheres senom aquellas que desuso som diras E se veerem soldadeiras a cas del Rei nom estem hi senom per tres dias E se lhe el Rei quiser dar algo de-lho senom vão-se. Degredo XII: el Rei aja tres jograres en sa casa E nom mais E o jogral que veher de cavallo doutra terra ou segrel de-lhe el Rei ataa çem ssoldos ao que chus der E nom mais se lhos dar quiser.*”. Decretos citados por Leontina Ventura, *D. Afonso III*, Op. cit., pp. 276-277.

⁴⁴ Como comprovam com especial expressividade as suas cantigas de amor “*Quer’eu em maneira de proençal*” (B 520b, V 123) e “*Proençaes soem mui bem trovar*” (B 524b, V 127). Sobre a influência provençal nos trovadores galego-portugueses e, em particular, sobre D. Dinis, Vide Anna Ferrari, “Linguaggi lirici in contatto: Trobadors e Trobadores”, *Boletim de Filologia, Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, tomo XXIX, vol. II, Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 1984.

⁴⁵ Como crê Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. 2, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990, pp. 233-234.

Por fim, também o casamento de D. Dinis com D. Isabel, filha de D. Pedro II de Aragão, também ele mecenas e apreciador da lírica trovadoresca, poderá ter igualmente contribuído para a reunião, à sua volta, de uma corte culta e votada à produção poética.

2.3. O círculo poético de D. Dinis

D. Dinis reuniu na sua esfera mais próxima, desde muito cedo, vários trovadores de diferentes gerações. Para além daqueles que, como *Afonso Lopes de Baião*, *João Peres de Aboim*, *Gonçalo Garcia de Sousa*, *Mem Rodrigues de Briteiros* ou *João Lobeira*, sobrevivendo à morte de Afonso III, integraram ainda a sua corte, encontramos junto de D. Dinis outros jovens nobres, que, tal como o rei, se dedicaram também ao culto da arte de trovar, como, para além do já referido *João Mendes de Briteiros*, *Estevão da Guarda*, escrivão régio⁴⁶; *João Velho de Pedrogães*⁴⁷, procurador de D. Dinis, tendo sido um dos embaixadores que se dirigiu a Barcelona para, em seu nome, receber D. Isabel de Aragão⁴⁸; *Martim Peres de Alvim*, também procurador de D. Dinis, tendo nomeadamente tratado do segundo casamento de D. Pedro Afonso, conde de Barcelos⁴⁹; ou *Vasco Martins de Resende*, que, além de protagonizar uma tenção com Afonso Sanches, filho natural do rei, parece ter apoiado D. Dinis na guerra civil de 1319-1324⁵⁰. Também o trovador *Rodrigo Anes Redondo*, depois de um longo exílio em Castela, parece ter-se tornado, no final da sua vida, homem da confiança de D. Dinis⁵¹. Os seus filhos João Anes Redondo e *Fernão Rodrigues Redondo* – este último também trovador – desempenharam igualmente altos cargos no reinado de D. Dinis.

Outros autores contemporâneos do rei que podem ter integrado, durante um maior ou menor período de tempo, o seu círculo trovadoresco são *Estevão Reimondo*⁵², que, se puder ser identificado com Estêvão Raimundo de Portocarreiro, terá frequentado as cortes de D. Afonso III e D. Dinis⁵³; *Rui Martins do Casal*, documentado na corte a

⁴⁶ António Resende de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, Op. cit., p. 330.

⁴⁷ Sobre a identificação deste trovador com o vassalo régio João Pires Velho, Vide António Resende de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, Op. cit., p. 375 e José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, *Linhagens medievais portuguesas: genealogias e estratégias - 1279-1325*, vol. I, Op. cit., pp. 341 e sgs.

⁴⁸ José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, *D. Dinis*, Op. cit., p. 319.

⁴⁹ António Resende de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, Op. cit., p. 385.

⁵⁰ Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online], Op. cit., disponível em: <<http://www.cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=160&pv=sim.>> [Consulta em 10 de setembro de 2012]

⁵¹ António Resende de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, Op. cit., pp. 429-430.

⁵² Verifica-se, aliás, uma curiosa grande semelhança entre uma sua cantiga de amigo (B 694, V 295) e uma outra do rei trovador (B 555, V 158), semelhança que exploraremos, com mais detalhe, *infra*.

⁵³ António Resende de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, Op. cit., p. 334.

partir de 1289⁵⁴; *João de Gaia*, legitimado pelo rei e decerto vassalo de um dos magnates que o apoiavam⁵⁵; *Rodrigo Anes de Vasconcelos*, cujos filhos ocuparam cargos importantes junto de D. Dinis e de D. Afonso Sanches⁵⁶; e ainda *Estêvão Fernandes Barreto*⁵⁷ e *Fernão Figueira de Lemos*⁵⁸, testemunhas de documentos régios.

Mais tardiamente, terão ainda integrado o círculo culto de D. Dinis os seus filhos naturais *Afonso Sanches* e *Pedro Afonso* e o trovador *Estevão Coelho*, neto de João Soares Coelho e filho de Pero Coelho, meirinho-mor do monarca em questão⁵⁹.

O testemunho dos cancioneiros galego-portugueses permite-nos ainda supor que outros autores poderão ter frequentado a corte do rei: uma destas figuras é *Estevão Travanca*, trovador português de biografia praticamente desconhecida⁶⁰ que poderá, todavia, ter sido contemporâneo e próximo de D. Dinis, na medida em que o rei retoma, numa sua cantiga satírica (“*U noutro dia Dom Foam*”, B 1538), o refrão e as fíndas de uma cantiga de amigo deste autor (“*Amigas, quando se quitou*”, B 723, V 324). Num outro sentido, podemos também considerar a hipótese de *Pero Guterres* – outro autor cujo percurso biográfico é bastante obscuro⁶¹ – ter pertencido à corte do monarca, na medida em que, numa sua cantiga de amor (B 921, V 509), se dirige ao “*senhor rei de Portugal*”, aqui invocado para julgar se o devotado serviço do trovador mereceria ser recompensado com tal desamor por parte da sua *senhor*; chamado a ajuizar uma causa de tal teor, cremos que o monarca referido só poderá ser D. Dinis. O mesmo se verifica em relação a *João Fernandes de Ardeleiro*, que, num seu cantar satírico (B 1327, V 933), refere que um rei lhe doara bens em Pavia, localidade fundada por D. Dinis, o que leva a crer que seja este o monarca mencionado. Também *João Airas de Santiago*, numa sua cantiga satírica (B 966, V 553), declara ao rei de Castela que, se não fizer justiça em relação a um seu caso amoroso, procurará auxílio junto do rei de Portugal – que se identificaria, também neste caso, com D. Dinis; o mesmo trovador refere-se ainda, numa

⁵⁴ Idem, *Ibidem*, pp. 433-434.

⁵⁵ Idem, *Ibidem*, p. 361.

⁵⁶ Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online], Op. cit., disponível em: <<http://www.cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=141&pv=sim>> [Consulta em 10 de agosto de 2012].

⁵⁷ António Resende de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, Op. cit., p. 332.

⁵⁸ Idem, *Ibidem*, p. 339.

⁵⁹ Idem, *Ibidem*, p. 329.

⁶⁰ Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online], Op. cit., disponível em: <<http://www.cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=36&pv=sim>> [Consulta em 10 de agosto de 2012].

⁶¹ Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online], Op. cit., disponível em: <<http://www.cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=130&pv=sim>> [Consulta em 10 de agosto de 2012].

cantiga de amigo (B 1041, V 631), às “*dōas de Portugal*” que levaria à amiga, o que parece demonstrar que o autor teria visitado o país. As composições galego-portuguesas permitem-nos ainda deduzir que poderão ter frequentado a corte dionisina *João Zorro*, que, nas suas cantigas, faz referências explícitas a Lisboa e, num caso específico (B 1153, V 755), ao rei de Portugal, que mandara “lavar barcas”, sendo que o monarca referido deverá tratar-se, uma vez mais, do rei trovador; e ainda o *jogral João*, autor de um pranto (B 1117, V 708) em que lamenta o falecimento de D. Dinis. Por fim, e tendo ainda em vista os textos medievais, a tenção que *Estevão da Guarda* protagoniza com *Josepe* (B 1315, V 920) e a retoma parodística que este privado do rei faz, numa sua cantiga satírica (B 1313, V 918), do refrão de um cantar de amigo de *Estêvão Fernandes d’Elvas* (B 1091, V 682) são dados que parecem também atestar que estes autores, de que não conhecemos dados biográficos, poderão ter sido seus contemporâneos e, assim, também frequentadores da corte dionisina.

Por tudo o que vimos, percebe-se que D. Dinis constituiu, em seu torno, um círculo cultural distinto, fazendo, assim, da sua corte o “*centro da actividade poética peninsular*”⁶², ao assumir “*o protagonismo da produção e compilação*”⁶³ da lírica galego-portuguesa que anteriormente pertencera à corte do seu avô, Afonso X, a quem o rei português sucedeu enquanto mecenas, afirmando-se como figura central do último período da escola galego-portuguesa, como confirma o já referido pranto (B 1117, V 708) que o jogral João compôs após a sua morte. Neste texto, além de se lamentar pela perda de “*tam bõo senhor*” (v. 4), “*assaz mui prestador / e sabores'e d'amor trovador*” (vv. 26-27), o jogral narra, na segunda copla do pranto, como os trovadores e jograis ficaram desamparados depois do seu falecimento, sem o seu mecenato e apoio:

Os trovadores que pois [i] ficarom
eno seu reino e no de León,
no de Castela, [e] no d'Aragon,
nunca pois de sa morte [mais] trobarom.
E dos jograes vos quero dizer:
nunca cobrarom panos nem haver
e o seu bem muito [o] desejaram.

É por isso mesmo que o jogral considera que, perecendo tal figura da cultura portuguesa, de quem não se considera capaz de expressar todas as qualidades (“*tod'o seu bem dizer nom poderei!*” (v. 28)), todos os trovadores deveriam enlutar-se pela sua morte: “*os namorados que trobam d'amor / todos deviam gram doo fazer / e nom tomar em si nẽum prazer*” (vv.1-3), pois haviam perdido o seu maior patrono e mentor. E, de

⁶² Giuseppe Tavani, *Ensaio Portugueses*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 40.

⁶³ José Augusto de Sotto Mayor Pizarro, *D. Dinis*, Op. cit, p. 320.

facto, o jogral não podia estar mais certo, na medida em que a escola trovadoresca perdeu fulgor logo após a morte de D. Dinis (ocorrida em 1325), parecendo extinguir-se simbolicamente em 1350, data do testamento do seu filho D. Pedro Afonso, aparente último compilador do género, que lega ao seu sobrinho, Afonso XI de Castela, o seu *Livro das Cantigas*, provável arquétipo dos cancioneiros atuais que não foi, até à data, encontrado.

2.4. A produção poética dionisina

D. Dinis deixou uma vasta obra poética, constando do cancionero dionísio cento e trinta e sete textos: setenta e três cantares de amor⁶⁴, cinquenta e uma cantigas de amigo, três pastorelas e dez cantigas de escárnio e maldizer. No seu conjunto, a sua obra distingue-se, assim, por ser, em termos quantitativos, a que maior relevo tem nos cancioneiros galego-portugueses.

Como alvitra Natália Correia, não podemos saber, atualmente, se “*o relevo dado, em quantidade, à produção do rei-trovador resulta efectivamente da maior prolixidade do poeta ou da sua situação régia*”⁶⁵, que contribuiria decerto para um maior esforço de preservação da sua obra. Contudo, o facto de nos terem chegado muito menos composições dos seus filhos naturais, D. Pedro Afonso e D. Afonso Sanches (ambos autores de 10 cantares), que também beneficiariam decerto do seu estatuto para mais facilmente divulgar e preservar os seus textos, parece atestar que, efetivamente, terá sido a empenhada entrega de D. Dinis à arte de trovar e não a sua posição de rei que justifica o número avultado de cantigas suas que se conservaram.

Além de extraordinário poeta, o rei foi também um excelente músico, como conclui Manuel Pedro Ferreira através da observação da “*coerência estilística*” e da “*elevação estética*” que caracteriza a música das suas cantigas de amor conservada no *Pergaminho Sharrer*⁶⁶, que, segundo o mesmo especialista⁶⁷, se destaca pela sua originalidade e distinção relativamente à música das composições provençais e das cantigas de amigo de Martim Codax, cuja música foi preservada no *Pergaminho Vindel*.

⁶⁴ Tal como a crítica mais atual, excluímos do espólio de amor de D. Dinis a composição “*Pero muito amo, muito nom desejo*” (B 605/606, V 208), devido ao seu carácter evidentemente espúrio. Sobre o assunto, Vide Giuseppe Tavani, *Ensaio Portugueses*, Op. cit., pp. 317-349.

⁶⁵ Natália Correia, (ed. e pref.), *Trovas de D. Dinis*, Alfragide: Galeria Panorama, 1970, p. 12.

⁶⁶ Manuel Pedro Ferreira, *Cantus coronatus, 7 cantigas d’El-Rei Dom Dinis by King Dinis of Portugal*, Kassel: Edition Reichenberger, 2005, p. 7. Como refere o mesmo investigador, o rei valorizava bastante a atividade musical, reorganizando a Capela real e instituindo “*em 1323 a primeira cátedra de Música na Universidade de Coimbra*” (Idem, *Ibidem*, p. 7).

⁶⁷ Idem, *Ibidem*, pp. 103-104.

2.5. As fontes da lírica dionisina

As composições de D. Dinis, ausentes do *Cancioneiro da Ajuda*, chegaram até nós através dos dois apógrafos quinhentistas mandados compilar por Angelo Colocci, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e o *Cancioneiro da Vaticana*, e do referido *Pergaminho Sharrer*, fólio pergamináceo que contem fragmentos de sete cantigas de amor do rei com a respetiva notação musical, o que confere particular relevância a este testemunho, na medida em que em que, até à data, é o único suporte que nos permite conhecer a música das cantigas de amor galego-portuguesas⁶⁸. Como tem sido notado pelos investigadores que se debruçaram sobre o assunto, nomeadamente, Harvey Sharrer e Manuel Pedro Ferreira, dadas as suas dimensões e características, este fólio não constituiria um rolo ou uma folha volante, devendo antes ser parte de um cancioneiro individual ou geral; contudo, devido à manifesta pobreza e descuido da execução do manuscrito, não deveria pertencer a um cancioneiro oficial, constituindo antes um fólio de uma cópia ou rascunho de uma compilação definitiva⁶⁹.

Existem fortes indícios de que a poesia de D. Dinis tenha sido recolhida num cancioneiro individual, tal como se verificaria em relação à produção literária do seu avô, Afonso X, como refere Jorge Osório:

No caso dionisino, a existência desse cancioneiro individual é atestada por testemunhos externos como a indicação de «o liuro das trouas d el rey dom denjs», constante dos «liuros de lingoagem do claro rey dom Duarte», e pela tradição cronística que se fez eco da existência de um cancioneiro de D. Dinis, se bem que de modo impreciso. Mas o melhor testemunho desse cancioneiro é sem dúvida a maneira como as poesias de D. Dinis se encontram distribuídas nos dois cancioneiros CBN e CV, ou seja, o lugar que ocupam e a sequência que têm nesses dois apógrafos italianos.⁷⁰

Com efeito, tanto no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* como no da *Vaticana*, as composições do rei são precedidas pela epígrafe “*El Rey Dom Denis*”, surgindo imediatamente a seguir às cantigas de Afonso X. Tal como se verifica relativamente à produção literária do rei sábio, as cantigas de D. Dinis foram inseridas em bloco no manuscrito que serviu de modelo aos dois cancioneiros, sem atender à distinção de géneros que, à partida, estruturaria o códice original, o que parece corroborar a tese de que as composições de ambos os monarcas teriam circulado em cancioneiros

⁶⁸ Sobre o pergaminho Sharrer e a dimensão musical destas cantigas, Vide Harvey L. Sharrer, “Fragmentos de Sete Cantigas d’Amor de D. Dinis, musicadas – uma descoberta”, *Literatura medieval: atas do IV Congreso da Associação Hispánica de Literatura Medieval*, Lisboa, 1-5 outubro 1991, vol. I, org. Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, pp. 13-30 e Manuel Pedro Ferreira, *Cantus coronatus*, Op. cit.

⁶⁹ Vide Harvey L. Sharrer, “Fragmentos de Sete Cantigas d’Amor de D. Dinis, musicadas – uma descoberta”, Op. cit., pp. 16-17 e Manuel Pedro Ferreira, *Cantus coronatus*, Op. cit., p. 9.

⁷⁰ Jorge Alves Osório, “D. Dinis: o rei, a língua e o reino”, *Máthesis*, vol. 2, 1993, Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 1993, pp. 17-36, p. 23.

individuais, como sugere Giuseppe Tavani: “os dois cancioneiros régios constituem, portanto, unidades autónomas no interior da totalidade do cancioneiro. (...) Parece lícito pensar que a autonomia apresentada pelos cancioneiros de Afonso X e D. Dinis dentro da tradição dos cancioneiros reflecte a proveniência das duas recolhas de «livros» constituídos anteriormente”⁷¹.

Efetivamente, o aspeto que mais determinadamente parece corroborar a hipótese de a produção literária do rei ter sido compilada num volume independente é o facto de, contrariamente ao que se verifica relativamente às poesias de outros trovadores e jograis, as cantigas de amigo de D. Dinis surgirem não na secção destinada a este género lírico mas no seguimento imediato dos seus cantares de amor, introduzidas pela nota “E em [e]sta folha adeante se començam as cantigas d'amigo que o mui nobre Dom Denis Rei de Portugal fez”, facto que, como também defende António Resende de Oliveira, “permite inferir a existência da obra deste autor em código próprio antes da sua inserção num cancioneiro colectivo”⁷². Curiosamente, e contrariando aparentemente o que temos vindo a defender, as cantigas de escárnio e maldizer do rei, presentes apenas no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, encontram-se deslocadas deste conjunto, sendo integradas na respetiva secção.

A existência de um cancioneiro individual de D. Dinis parece surgir ainda atestada no inventário que elenca os “livros que tinha el-Rey Dom Duarte”⁷³, onde encontramos referências ao “Livro das trovas d’el-Rey D. Affonso” e ao “Livro das trovas d’el Rey Dom Deniz”, como alerta Giuseppe Tavani⁷⁴. Também o humanista Duarte Nunes de Leão se refere a um cancioneiro de D. Dinis, por si enaltecido como “grande trovador e quasi o primeiro que na lingua Portuguesa sabemos screver versos, o que elle, e os daquelle tempo começarão fazer aa imitação dos Arvernos e Provençaes, segundo vimos per hum cancioneiro seu, que em Roma se achou, em tempo del Rei D. Joam III e per outro, que stá na Torre do Tombo, de louvores da Virgem nossa Senhora”⁷⁵. Apesar de interessantes, estas informações acerca dos supostos cancioneiros de D. Dinis e de Afonso X não são muito fidedignas, na medida em que é impossível comprovar que os volumes referidos constituíssem mesmo cancioneiros individuais dos dois monarcas.

⁷¹ Giuseppe Tavani, *Ensaio Portugueses*, Op. cit., p. 117.

⁷² António Resende de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, Op. cit., p. 270.

⁷³ Constante do fólho 163 do manuscrito 3390 da Biblioteca Nacional.

⁷⁴ Giuseppe Tavani, *Ensaio Portugueses*, Op. cit., p. 117.

⁷⁵ Duarte Nunes de Leão, *Crónicas dos Reis de Portugal reformadas*, ed. de M. Lopes de Almeida. Porto: Lello & Irmão, 1975, p. 236.

A confirmar-se a existência de um cancioneiro de D. Dinis, não temos também forma de saber se teria sido compilado ainda durante a sua vida ou só após a sua morte, como discorre António Resende de Oliveira: “*tendo falecido em 1325, a organização das suas composições em cancioneiro individual poderia ter-se verificado nos últimos anos do seu longo reinado, e sob a sua orientação, ou nos inícios do seguinte e por alguém próximo deste rei e que tivesse comungado dos mesmos gostos literários ou mostrado interesse pela recolha das suas cantigas*”⁷⁶, como o seu filho Pedro Afonso.

A obra de D. Dinis poderia também ter integrado um cancioneiro que reuniria a produção literária dos reis e magnates peninsulares⁷⁷, visto que as composições do rei português surgem no seguimento imediato da obra de Afonso X e precedem a tardia e única composição de Afonso XI de Castela, que, por sua vez, é seguida pelos textos do conde D. Pedro de Barcelos, filho do monarca português.

2.6. Cronologia da obra

Como assumem vários investigadores⁷⁸, é, atualmente, impossível estabelecer com certezas a cronologia da obra de D. Dinis. Carolina Michaëlis de Vasconcelos situa a atividade poética do rei entre os seus dezassete e quarenta anos⁷⁹, tese que não podemos, de forma alguma, comprovar, pois, como sintetiza Jorge Osório, “*não dispomos de elementos para localizar as poesias dionisinas em termos cronológicos; por exemplo, não podemos dizer se só poetou na fase em que ainda não havia sido coroado, embora tivesse já casa própria, ou se continuou a fazê-lo depois*”⁸⁰.

Os únicos elementos que poderão contribuir para a datação das cantigas do rei provêm das suas cantigas satíricas. Aqui, as referências a João Bolo, vassalo da sua casa e seu monteiro-mor, que o acompanharia, pelo menos, desde 1278, sendo ainda vivo em 1311⁸¹, e, mais concretamente, à juventude desta personagem, definido como “*pastor*” num dos seus cantares (B 1536), parecem demonstrar que as três sátiras a ele dirigidas se situariam durante a juventude de ambos, datando, portanto, das últimas décadas do

⁷⁶ António Resende de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, Op. cit., p. 270.

⁷⁷ Como sustenta António Resende de Oliveira (Idem, *Ibidem*, p. 270).

⁷⁸ Por exemplo, António Resende de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, Op. cit., p. 270, Silvio Pellegrini, *Studi su trove e trovatore della prima lirica ispano-portoghese*, Bari, Adriatica Editrici, 1960, pp. 165-167 e Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *Cancioneiro d'El-Rei D. Dinis*, Coimbra: Atlântida Editora, 1960, pp. 15-16.

⁷⁹ Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. 2, Op. cit., p. 603.

⁸⁰ Jorge Alves Osório, “D. Dinis: o rei, a língua e o reino”, Op. cit., p. 24.

⁸¹ Como comprova um documento em que o rei lhe afora uma propriedade. Os dados biográficos acerca desta personagem foram averiguados por António Resende de Oliveira, *Depois do espetáculo trovadoresco*, Op. cit., p. 271.

século XIII. Ligeiramente mais tardia será um cantar satírico em que o visado é João Simeão (B 1542), que apenas surge documentado como meirinho-mor do rei em 1292, cargo que mantém até 1315. O resto das cantigas do rei não nos oferece mais nenhum dado que permita intuir a datação da sua atividade literária, no entanto, a extensão do seu *corpus* poético parece demonstrar que se consagrou à arte de trovar durante toda a idade adulta. Assim, a sua atividade poética, impossível de datar com precisão, deve situar-se entre o último quarto do século XIII e o primeiro do século XIV.

2.7. A natureza da produção poética dionisina

Conforme sublinha Jorge Alves Osório, “*não é só a quantidade que assinala a natureza deste cancioneiro régio; também a variedade de situações e de temas que o rei procurou explorar*”⁸². Com efeito, privilegiando os géneros líricos, sendo a sátira uma parte residual da sua produção literária, D. Dinis distinguiu-se como “*um dos mais fecundos e exímios trovadores portugueses*”⁸³ e a sua obra “*ofrece un rico muestrario de los géneros de su época, con notable predominio de los amatorios*”⁸⁴.

A qualidade da obra de D. Dinis era já reconhecida no século XV, quando o marquês de Santilhana, em carta ao Condestável D. Pedro, datável de entre 1498-1499, demonstra a sua admiração pelas cantigas do rei, que conhecera através de um volume de textos galegos e portugueses⁸⁵ a que pudera aceder, na juventude:

Acuérdome, (...) syendo yo en hedad non prouecta, mas asaz pequeno moço en poder de mi auuela doña Mencía de Cisneros, entre otros libros auer visto un grand volumen de cantigas, serranas e dezires portugueses e gallegos, de los quales toda la mayor parte era del rey Don Dionís de Portugal (...) cuyas obras aquellos que las leyan, loauan de inuenciones sotiles e de graciosas e dulces palabras.⁸⁶

Giuseppe Tavani também reconhece a posição de destaque de D. Dinis entre os trovadores galego-portugueses, afirmando que os seus versos se distinguem “*por uma graça, uma elegância, um primor não usuais, uma interessante capacidade de observar e analisar situações sentimentais e – nas cantigas de escárnio – por uma ironia ténue e comedida, comparável a algumas formas de humorismo moderno*”⁸⁷, opinião partilhada por Lênia Mongelli, que crê que a sua genialidade está bem patente “*no ritmo e na*

⁸² Jorge Alves Osório, “D. Dinis: o rei, a língua e o reino”, Op. cit., p. 24.

⁸³ Teófilo Braga, *História da poesia popular portuguesa: Ciclos épicos*, edição fac-similada Lisboa: Vega, 1905 [1987], p. 67.

⁸⁴ Vicenç Beltran, “O vento lh’as levava: Don Denis y la tradición lírica peninsular”, *Bulletin Hispanique*, tomo 86, n.º 1-2, 1984, pp. 5-25, p. 5.

⁸⁵ Dado assaz relevante para o estudo da circulação dos textos galego-portugueses.

⁸⁶ Marquês de Santillana, “El proemio e carta”, *Obras completas*, vol. II, ed. Manuel Durán, 3.ª ed. Madrid: Ed. Castalia, 1987, p. 218.

⁸⁷ Giuseppe Tavani, *Trovadores e jograis: introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa: Caminho, 2002, p. 387.

musicalidade dos versos, na extraordinária variedade formal, no pendor à abstracção de cunho filosófico, na acuidade do exame da alma feminina, no matiz irónico de extrema finura, etc.”⁸⁸. Efetivamente, tanto na lírica como na sátira, os versos do rei destacam-se por, não perdendo em graciosidade e leveza, encerrarem uma grande complexidade literária, uma perspicaz análise psicológica das personagens envolvidas e uma requintada ironia no tratamento das situações que apresenta.

Tal como se verifica em relação a outros trovadores, como o seu avô, Afonso X, D. Dinis recorreu à intertextualidade para enriquecer o seu cancioneiro, como observa Elsa Gonçalves, que refere que o rei “*imita os que o precederam, cita-os de forma explícita ou alusiva, tece, em suma, toda uma rede de intertextualidades feita de apropriação, transformação, subversão parodística*”⁸⁹. Desta forma, o cancioneiro de D. Dinis destaca-se por conjugar de forma particularmente harmoniosa tradição e inovação, opinião partilhada por Vicenç Beltrán, que afirma que o rei “*revela un temperamento poético flexible, abierto a todas las tradiciones y con tendencia a la innovación*”⁹⁰, sendo deveras extraordinária a sua “*capacidade para innovar assimilando, adaptando e transformado todo aquilo que forma parte do legado que recibe*”⁹¹, seguindo a enunciação de Mercedes Brea.

Assim, “*poeta do crepúsculo trovadoresco*”⁹², beneficiando do facto de trovar quando a escola trovadoresca galego-portuguesa já tinha atingido o seu auge, D. Dinis assimila, desenvolve e sintetiza recursos formais, temáticos e retóricos já utilizados por outros trovadores e cristalizados pela tradição literária popular e culta e, simultaneamente, recria e inova, introduzindo elementos novos no repertório galego-português. Deste modo, estabelecendo “*uma espécie de confronto criativo com os textos que «cita» ou aos quais «alude»*” a poesia dionisina constitui um verdadeiro paradigma da lírica galego-portuguesa, ao apresentar “*uma condensação, recapitulação e síntese da tradição poética em que se formou*” o nosso monarca⁹³.

⁸⁸ Lênia Márcia Mongelli, “Elas por ele, el-rei D. Dinis”, Op. cit., p. 37.

⁸⁹ Elsa Gonçalves, “D. Dinis: um poeta rei e um rei poeta”, *Atas do IV Congreso da Associação Hispánica de Literatura Medieval, Lisboa, 1-5 outubro 1991*, vol. II, org. Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, pp. 13-23, p. 18. A mesma especialista explora mais aprofundadamente este assunto no seu artigo “Intertextualidades na poesia de D. Dinis”, *Singularidades de uma cultura plural. Atas do XIII Encontro de Professores Universitários de Literatura Portuguesa (Rio de Janeiro, 30 de julho a 3 agosto de 1990)*, Rio de Janeiro: Universidade Federal, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação José Bonifácio, Fundação Cultural Brasil-Portugal, 1992, pp. 146-155.

⁹⁰ Vicenç Beltrán, “O vento lh’as levava: Don Denis y la tradición lírica peninsular”, Op. cit., p. 6.

⁹¹ Mercedes Brea, “*Levantou-s’ a velida*, un exemplo de sincretismo harmónico”, Op. cit., p. 140.

⁹² Natália Correia, (ed. e pref.), *Trovas de D. Dinis*, Op. cit., p. 14.

⁹³ Elsa Gonçalves, “Dom Denis”, Op. cit., p. 210.

3. O *CORPUS* EM ANÁLISE

3.1. Justificação da escolha do *corpus*

Assinando a mais volumosa obra conservada nos cancioneiros profanos galego-portugueses, D. Dinis é o autor do maior conjunto de cantigas de voz feminina que se conservaram até à atualidade, constando do seu *corpus* poético 51 cantigas de amigo (cerca de 10% do *corpus* de amigo conservado)⁹⁴.

Ao mesmo tempo, como também já tivemos oportunidade de referir, os textos de D. Dinis são paradigmáticos dentro do *corpus* da poesia lírica trovadoresca, promovendo uma notável fusão entre os motivos e formas já consolidados na escola galego-portuguesa e uma originalidade ímpar, ao introduzir elementos muito inovadores em várias das suas produções poéticas, principalmente, no âmbito da cantiga de amigo.

Assim, ilustrando exemplarmente os tipos de ficções femininas que encontramos nas cantigas trovadorescas e apresentando, ao mesmo tempo, personagens e situações inéditas nos cancioneiros peninsulares, afigurou-se-nos óbvia a escolha das composições de D. Dinis em que se simula uma voz feminina como *corpus* a analisar no âmbito da investigação dos processos e efeitos da ficção da voz feminina nas composições líricas galego-portuguesas.

3.2. Definição do *corpus*

Na nossa análise, e com o intuito de averiguarmos quais os tipos de vozes femininas que encontramos nas cantigas de D. Dinis, privilegiaremos o estudo das suas cinquenta e uma cantigas de amigo, nas quais encena diferentes personagens e situações, e das três pastorelas da sua autoria, protagonizadas também por uma figura feminina. Neste estudo, a nossa atenção deter-se-á ainda sobre uma cantiga de amor dialogada, na qual a *senhor* responde ao seu amigo.

Sempre que se afigure necessário, confrontaremos ainda os cantares de amigo de D. Dinis com as cantigas de amor da sua autoria e também com composições de outros trovadores, com o desígnio de demonstrar de que forma o rei dialoga com outros autores e até consigo mesmo nas suas produções de voz feminina.

⁹⁴ Superando, assim, dois mestres do género: João Airas de Santiago, autor de 47 cantares de voz feminina, e João Garcia de Guilhade, que compôs 21 composições deste género.

3.3. Tipologia do *corpus*

Dada a sua amplitude, encontramos, no cancioneiro de D. Dinis, uma grande pluralidade de vozes femininas e de processos através dos quais estas se manifestam.

Com efeito, se, na maioria das cantigas de amigo do rei, a protagonista é a donzela apaixonada (a *velida*), existem também outras composições em que esta divide o palco do texto com a amiga ou a mãe, que, nalguns casos, se assumem mesmo como enunciadoras das composições. Esta diversidade de protagonistas femininas que encontramos nas cantigas líricas do rei é bastante significativa, na medida em que, como sublinha Paulo Roberto Sodré, “*cada um daqueles emissores marca um tema – e provavelmente uma voz – que modifica o “gênero” cantiga de amigo. Cada qual diversifica a maneira de perceber e tratar a relação amorosa*”⁹⁵.

Vejamos, então, quem são os protagonistas das composições de D. Dinis em que se manifesta uma voz feminina: em 37 cantigas de amigo, é a *velida* que toma a palavra⁹⁶, “monodialogando” com figuras que, apesar de invocadas, não se manifestam. O amigo, elemento central nestes textos, agente determinante do estado de espírito da donzela e, assim, do tom da sua expressão lírica, é frequentemente invocado pela protagonista, sendo, então, natural que a ele seja dirigido o maior número de cantigas, 15, no total. A confidente da donzela é a figura abstrata e genérica da amiga em 14 destes cantares; quanto à *madre*, é a sua interlocutora em 6 composições. Apenas duas cantigas de amigo do rei – ambas expressões de contentamento amoroso – não revelam um destinatário explícito.

Ainda no âmbito da *performance a solo*, encontramos, na obra de D. Dinis, 6 cantigas em que é a amiga da *velida* que se manifesta⁹⁷, dirigindo-se sempre à donzela apaixonada, mostrando-se, normalmente, favorável e até coadjuvante da causa do

⁹⁵ Paulo Roberto Sodré, “Entre A Guarda E O Viço: A Madre Nas Cantigas De Amigo Galego-Portuguesas”, *Temas Medievales*, vol. 12, 2004, Buenos Aires: Departamento de Investigaciones Medievales del Instituto Multidisciplinario de Historia e Ciencias Humanas del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina, pp. 97-128, p. 2. Disponível em: <<http://www.scielo.org.ar/pdf/tmedie/v12/v12a05.pdf>> [Consulta em 7 de junho de 2012]

⁹⁶ São elas as composições B 553, V 156; B 554, V 157; B 555, V 158; B 556, V 159; B 557, V 160; B 559, V 162; B 560, V 163; B 561, V 164; B 563, V 166; B 565, V 168; B 566, V 169; B 570, V 173; B 571, V 175; B 579, V 182; B 580, V 183; B 581, V 184; B 582, V 185; B 583, V 186; B 584, V 187; B 585, V 188; B 586, V 189; B 587, V 190; B 588, V 191; B 589, V 192; B 590, V 193; B 591, V 194; B 592, V 195; B 593, V 196; B 595, V 198; B 596, V 199; B 597, V 200; B 599, V 202; B 600, V 203; B 601, V 204; B 602, V 205; B 603, V 206; B 604, V 207.

⁹⁷ As cantigas B 523a=570bis, V 116=174; B 574, V 178; B 598, V 201; B 558, V 161; B 564, V 167; e B 594, V 197.

amigo. Num outro texto⁹⁸, é a mãe da *velida* que assume este papel, intercedendo pelo namorado da filha, que se mantém silenciosa durante a exposição materna.

A par destes “monólogos”, existem, no espólio dionisino, algumas composições a duas vozes em que também participam ficções femininas: além de um diálogo entre *madre* e filha⁹⁹, encontramos também uma interessante conversa entre a *velida* e uma sua amiga¹⁰⁰.

Saindo do universo puramente feminino, verificamos também a existência de três cantigas de amigo¹⁰¹ e de um cantar de amor¹⁰² que apresentam um diálogo entre a *velida* e o seu amigo, verdadeiras pérolas literárias que permitem, de forma mais expressiva, a fusão entre o registo de amigo e o de amor.

Ainda ao nível das cantigas a duas vozes, o caso mais saliente e curioso, porque único na lírica galego-portuguesa, é o da composição em que a donzela, com o intuito de saber “*novas*” do seu amigo, interpela as “*flores do verde pino*”¹⁰³, que, inesperadamente, lhe respondem.

Fora deste âmbito poético-dramático, existe ainda, no *corpus* poético de D. Dinis, uma cantiga narrativa¹⁰⁴, normalmente incluída no seu cancioneiro de amigo, a que também dedicaremos a nossa atenção, uma vez que, apesar de não ouvirmos aqui a voz da *velida*, é ela a protagonista da cena exposta, atuando realista e quase cinematograficamente no palco do texto, onde se percebem claramente os seus gestos e reações, o seu caráter e as suas motivações, facto que torna imprescindível, no nosso estudo, a sua análise.

Por fim, as três pastorelas dionisinas serão também alvo da nossa atenção, pois, apesar de serem enunciadas por um narrador, apresentam as palavras da *pastor* em discurso direto. Numa delas (B 519, V 102), aliás, é apenas a sua voz lamentosa que se ouve, noutra (B 534, V 137), mais uma vez muito curiosa e original, é um papagaio o seu interlocutor, pelo que, assim, a única pastorela composta pelo rei que se enquadra no registo canónico do género é a última delas (B 547, V 150), em que a protagonista se assanha por ser importunada por um cavaleiro que lhe declara o seu amor.

⁹⁸ B 562, V 165.

⁹⁹ B 567, V 170.

¹⁰⁰ B 573, V 177.

¹⁰¹ B 575/576, V 179; B 577, V 180; B 578, V 181.

¹⁰² B 572, V 176.

¹⁰³ B 568, V 171.

¹⁰⁴ B 569, V 172.

4. AS DIVERSAS FICÇÕES FEMININAS DO CANCIONEIRO DE D. DINIS

Sendo D. Dinis, como já referimos, o trovador de que nos chegaram mais cantigas de amigo¹⁰⁵, encontramos, no seu *corpus* poético, um extenso repertório de ficções de voz feminina, que expressam sentimentos diversos de forma muito variada, contrariando o retrato generalista e redutor que os especialistas costumam traçar das protagonistas das composições trovadorescas de voz feminina, sendo disso exemplo a seguinte definição de Giuseppe Tavani:

A mulher da cantiga d'amigo - salvo raríssimas exceções, como a malmaridada da cantiga de D. Dinis, *Quisera vosco falar de grado* - é quase sempre uma rapariguinha, uma «dona virgo», aparentemente simples e ingénua, mas com efeito maliciosamente consciente da sua feminilidade, umas vezes apaixonada e dolente, outras indignada e ressentida, ao mesmo tempo vulnerável e disposta a defender a sua relação contra qualquer interferência.¹⁰⁶

Como nota Mercedes Brea, esta imagem estereotipada da protagonista dos cantares de amigo não transmite, de forma alguma, a diversidade de vozes femininas que encontramos nos cancioneiros, onde, como refere, “*nous voyons défiler divers types féminins*”¹⁰⁷. Efetivamente, como a mesma investigadora acrescenta: “*selon les intérêts du troubadour, la parole de la femme peut adopter une forme ou une autre, mais, même s’il faut admettre qu’il s’agit d’une fiction, cette parole est vivante et très diverse: la dame aime peut être ingénue, souffrante, pleine d’espoir, heureuse, franche...ou sage, mesurée, sûre d’elle-même, maîtresse, dominatrice, sévère, courroucée...et toujours belle, désirable et inspiratrice du chant masculin*”¹⁰⁸.

Isto mesmo se verifica, paradigmaticamente, na obra de D. Dinis, onde, como veremos, despontam várias figuras femininas bastante diversas. De facto, o rei não só expressa, através da *velida*, os mais variados sentimentos e posturas relativamente ao amigo, como também dá voz a figuras externas à relação amorosa, como a mãe ou a

¹⁰⁵ Facto a que não será alheia a aparente “*recuperación casticista del género de amigo*” que se verificou na sua corte poética, como salienta Joaquim Ventura Ruiz, “La recuperación casticista de Don Denis: ¿una invención para una literatura nacional?”, *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*, vol. II, org. Armando López Castro e María Luzdivina Cuesta Torre. León: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 2007, pp. 1109–1116, p. 1112.

¹⁰⁶ Giuseppe Tavani, *A poesia lírica galego-portuguesa*, trad. Isabel Tomé e Emídio Ferreira, Lisboa: Editorial Comunicação, 1990, p. 140.

¹⁰⁷ Mercedes Brea, “L’amiga et la senhor dans les cantigas de amigo”, *Textuel*, n° 49: *La discorde des deux langages: représentations des discours masculins et féminins, du moyen âge à l’âge classique: [actes du colloque organisé à Paris 7-Denis Diderot, UFR LAC, Groupe de recherche TAM, les 13 et 14 mai 2005]*, org. Chantal Liaroutzos e Anne Paupert, Paris: Université Paris 7 - Denis Diderot, 2006, pp. 103-124, pp. 103-104.

¹⁰⁸ Idem, *Ibidem*, p. 124.

amiga, que, nalguns casos, tomam a palavra, intervêm na ação, interferem no relacionamento entre a donzela e o namorado e condicionam (ou tentam condicionar) os sentimentos e atitudes da *velida*, revelando-se “*autênticos deuteragonistas que condicionam, positiva ou negativamente, a atitude da protagonista ou reflectem, objectivados até à identificação total, os seus sentimentos e os seus sofrimentos*”¹⁰⁹.

Deste modo, analisando as diversas ficções de voz feminina que se ouvem nas cantigas líricas de D. Dinis, tentaremos perceber qual a sua função, definição e especificidade dentro do *corpus* apresentado, que, como referimos, se caracteriza pela riqueza e diversidade de personagens encenadas. Nesta catalogação, tematicamente estruturada, começaremos por atentar primeiramente no perfil da *velida* que se pretende afirmar como *senhor*, passando depois à análise da figura da *sanhuda*. A fim de mostrarmos mais expressivamente as diferenças entre as várias figuras encenadas, assistiremos, em seguida, aos lamentos da *velida* coitada – analisando, depois, mais aprofundadamente, os motivos do seu sofrimento, nomeadamente, a opressão da *madre* ou do marido ou a ausência do amigo – e veremos como, de forma diametralmente oposta, D. Dinis trata o júbilo amoroso nos seus cantares. Para além disso, atentaremos também nas intervenções da amiga e da *madre* e analisaremos ainda a única cantiga narrativa de D. Dinis, as composições dialogadas e as pastorelas dionisinas.

4.1. A *velida*

Atribuímos esta designação genérica à protagonista do jogo amoroso, ou seja, à donzela que, de alguma forma, se relaciona com um “amigo”, relativamente ao qual exhibe os mais diversos sentimentos e posturas. Com efeito, se, nalgumas cantigas, suspira de amor e suplica ao amado que não se afaste, casos há em que a *velida* se compraz em perceber e até em acirrar o sofrimento e subjugação masculinos. Ao mesmo tempo, se, nalguns textos, a donzela canta a sua *coita* por não poder ver o amigo – seja porque ele esteja ausente seja porque se vê impedida de o fazer por interdição da mãe ou do marido –, celebra também, em graciosos cantos de júbilo, o regresso do amado e os seus encontros com ele. É este, então, o rico, complexo e variado perfil feminino que, de seguida, iremos analisar, inserindo estas diversas *velidas* em conjuntos tematicamente organizados a fim de percebermos mais claramente quais os tipos femininos e situações cantadas por D. Dinis.

¹⁰⁹ Giuseppe Tavani, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Op. cit., p. 140.

4.1.1. A *velida* que se assume como *senhor*

Contrariando a opinião comum acerca do perfil típico da protagonista das cantigas de amigo – como referimos, o da donzela apaixonada – encontramos, nos cancioneiros e, mais concretamente, na obra de D. Dinis, um outro tipo de mulher, que assume a voz do texto de forma ativa e dominadora, mais próxima da *senhor* insensível e distante a quem são endereçadas as cantigas de amor. Como sintetiza Mercedes Brea, esta é “*une dame énergique, dominante, supérieure, qui agit vraiment comme une senhor qui connaît sa position, ses attributions et le pouvoir qu’elle possède sur l’ami*”¹¹⁰. De facto, nalguns cantares de amigo, parece que o rei trovador colhe, na cantiga de amor, a figura-tipo da *senhor* e a implanta, como protagonista, neste outro género, dando-lhe a voz que lhe era negada nos cantares de amor e a possibilidade de responder às súplicas e queixas do amigo aí verbalizadas.

Procederemos agora à análise das várias cantigas dionisinas em que a voz feminina assume totalmente o papel de *senhor*, nomeadamente, os textos “*O meu amigo há de mal assaz*” (B 580, V 183), “*O meu amig’, amiga, nom quer’eu*” (B 559, V 162), “*Que trist’hoj’é meu amigo*” (B 555, V 158), “*De morrerdes por mi gram dereit’é*” (B 591, V 194), “*Falou m’hoj’o meu amigo*” (B 602, V 205) e “*Chegou-mi, amiga, recado*” (B 590, V 193).

Iniciaremos a nossa análise com o texto “*O meu amigo há de mal assaz*” (B 580, V 183)¹¹¹, em que a *velida*, através de expressivas hipérboles, dá conta, a uma amiga, da tremenda *coita* de amor que o amigo diz sofrer por ela, declarando: “*o meu amigo há de mal assaz, / tant’, amiga, que muito mal per é, / que no mal nom há mais, per bõa fê*” (vv. 1-3). De forma muito interessante, esta enunciação reflete o que o rei, tal como muitos outros trovadores, suspira em muitos cantares de amor; vejamos, a título exemplificativo, um excerto de uma das composições dionisinas de voz masculina (B 510, V 93) que mais se aproxima, neste aspeto, do texto em análise: “*tam muit’é o mal que mi por vós vem / e tanta coita lev’e tanto’afã / que morrerei com tanto mal, de pram*” (vv. 13-15). Tal como se verifica neste trecho, também a *velida*, na cantiga de amigo que ora tratamos, afirma que o sofrimento do amigo é tão insuportável que lhe será fatal, referindo que ele “*viv’em coita, coitado per morrer*” (vv. 6, 12, 18), “*toma em si tamanho pesar / que se nom pode de morte guardar*” (vv. 14-15), e que, assim, “*morrerá desta, u nom pod’haver al*” (v. 13).

¹¹⁰ Mercedes Brea, “*L’amiga et la senhor dans les cantigas de amigo*”, Op. cit., p. 104.

¹¹¹ Texto integral em anexo (anexo XXVIII).

Como a protagonista não se cansa de referir, com uma vaidade que é incapaz de ocultar, todo este padecimento tem origem no facto de o amigo não acreditar que ela lhe irá fazer algum bem: “*tod’este mal é por esta razom: / porque nom cuida de mi bem haver,*” (vv. 10-11), pois, como sabe, se tivesse alguma esperança de receber alguma retribuição pelo seu serviço, “*ant’el quer[r]ia viver ca morrer*”, como, na finda, com notável graciosidade, conclui. Embora a protagonista não consiga esconder o contentamento que tal posição de superioridade e total domínio sobre o amigo lhe provoca, não deixa de confessar que começa a compadecer-se do seu sofrimento: “*Tanto mal sofre, se Deus mi perdom, / que já eu, amiga, del doo hei*” (vv. 7-8), enunciação que mostra, uma vez mais, a imensidão da *coita* masculina, capaz até de suscitar a piedade da donzela, e que pode indiciar uma futura mudança de atitude desta última, decidindo-se finalmente a recompensar o amigo pelo seu serviço.

Esta composição oferece-nos, assim, a outra face do jogo amoroso apresentado nas cantigas de amor, ao mostrar clara e diretamente o comportamento e as reações da mulher cantada pelos trovadores, que, nesta sua intervenção, corresponde, de facto, perfeitamente à imagem delineada pelas palavras masculinas. Efetivamente, aqui, além de reproduzir os queixumes do trovador, a figura feminina mostra como reage à confissão do seu sofrimento: se, por um lado, revela que sente alguma piedade por ele, é, por outro, ostensivo que o seu sentimento dominante é o orgulhoso contentamento em perceber o fascínio e domínio que exerce sobre o amigo, bem como o dramático efeito que a sua recusa em lhe fazer bem nele causa.

Simultaneamente, é interessante notar que, nesta cantiga, a *velida* serve-se da linguagem e dos artifícios retóricos e expressivos da cantiga de amor para dar voz aos queixumes do trovador, repetindo as principais ideias que este, em voz própria, costuma exprimir: a sua total submissão ao amor, que o faz padecer e desejar a própria morte, uma vez que não consegue receber a retribuição que desejava da sua *senhor*. Assim, podemos concluir que este texto é como que uma cantiga de amor travestida de cantar de amigo, na medida em que, apesar de ser a voz feminina a falar da situação amorosa, ela é, na verdade, uma porta-voz do trovador, expondo os seus sentimentos através de expressões e ideias características do registo de amor. Aliás, pondo em cena uma donzela que, apesar de se mostrar sensibilizada pelo sofrimento que causa ao amigo, não consegue ocultar o orgulho que tal submissão e veneração lhe suscitam, poderíamos aqui encontrar, talvez, uma paródia subtil à estética da cantiga de amor, demonstrando que a *coita* que os trovadores atestam sentir e as suas ameaças de que morrerão se não

forem correspondidos são lugares-comuns que não derivam de um amor abnegado mas sim da obstinação não satisfeita de obter o bem da *senhor*, interpretação esta que se tornaria ainda mais evidente na finda, que demonstra que bastaria que a amada mostrasse vontade de fazer bem ao amigo para que este decidisse voltar atrás na sua decisão de “*prender morte*”.

Quaisquer que sejam os objetivos que tenham presidido à composição desta cantiga, o que resulta mais relevante da sua análise é o facto de encontrarmos aqui perfeitamente caracterizadas as duas figuras principais da lírica galego-portuguesa: o trovador, que sofre por o seu serviço não ser recompensado, e a *velida* / *senhor* que se envaidece por ser cortejada, mas que não quer conceder o seu bem ao amigo, causando-lhe um sofrimento que, se a comove, também satisfaz o seu ego feminino.

Num outro cantar, “*O meu amig’, amiga, nom quer’eu*” (B 559, V 162)¹¹², D. Dinis explora de forma mais expressiva esta postura ambivalente da *velida*, que, embora compadecida pela *coita* do amigo, cuja afeição não quer perder, não pretende, todavia, libertá-lo de tal suplício, concedendo-lhe o seu bem, posição magistralmente sintetizada no refrão: “*non’o quero guarir nen’o matar, / nen’o quero de mi desasperar*”. Como Henry Lang já notara¹¹³, este refrão apresenta uma curiosa semelhança com os versos do romance occitânico *Flamenca*, texto de autoria desconhecida composto na segunda metade do século XIII. Num passo desta narrativa, que relata a relação adúltera entre Flamenca e o seu amante, Guillaume, a protagonista, ao saber-se cortejada pelo jovem cavaleiro, declara às suas criadas que é importante manter a discrição e não dar esperanças ao amigo, tendo, simultaneamente, o cuidado de não o fazer desesperar:

E donna deu son cor rescondre,
Sivals de primas, tant o quant,
C’om non conosca son talan;
E deu motz dir d’aital egansa
Que non adugon esperansa
*Ni non fasson dese[s]perar.*¹¹⁴

A grande semelhança entre esta enunciação de Flamenca e o refrão do cantar dionisino em análise parece demonstrar que o rei conheceria este romance, cujos versos, nesta composição, recriaria, adaptando o seu conteúdo ao contexto emocional e expressivo da cantiga de amigo.

¹¹² Texto integral em anexo (anexo VII).

¹¹³ Henry R. Lang, *Cancioneiro d’El Rei Dom Denis*, Op. cit., p. 331.

¹¹⁴ Itálico nosso. Paul Meyer (ed.), *Le roman de Flamenca*, vol. I, Paris: Bouillon, 1901, p. 157, vv. 4238-4243.

Analiseemos, então, este texto de D. Dinis com mais atenção. Aqui, a *velida* confessa à amiga que procura encontrar um complicado equilíbrio entre o “*prazer*” e o “*pesar*” que proporciona ao amigo – “*O meu amig’, amiga, nom quer’eu / que haja gram pesar nem gram prazer*” (vv. 1-2) –, pois, se não pretende conceder-lhe todo o “bem” que ele desejaria obter, por recear que ele não conseguisse manter tal benesse em segredo, também não quer afastá-lo nem pode deixá-lo morrer devido ao sofrimento que a sua total indiferença lhe provocaria. No mesmo dilema se encontra uma outra figura feminina de uma cantiga de amigo João Baveca, a qual suspira, referindo-se ao amigo, que “*se por mi morre, fic’end’eu mui mal, / e se lh’ar faç’algum bem, outro tal*” (B 1222, V 827). Como a protagonista da cantiga dionisina ressalta, apenas decide pôr em prática este seu plano por estar certa do absoluto domínio que tem sobre o amigo – “*e quer’eu este preit’assi trager, / ca m’atrevo tanto no feito seu*” (vv. 3-4) –, pois tem consciência de que este delicado jogo de equilíbrio entre “*pesar*” e “*prazer*” exige muito cuidado e astúcia da sua parte, tendo de tomar as decisões mais adequadas a fim de “*nom errar end’o melhor*” (v. 16).

Ao longo do texto, a *velida* explica porque toma tal atitude: como esclarece na segunda copla, não pode confessar abertamente ao amigo que retribui os seus sentimentos nem conceder-lhe todo o bem que ele almeja, visto que, se lhe “*amor mostrasse*” (v. 7), o seu contentamento seria de tal forma notório que o seu interesse por ela se tornaria público, o que seria prejudicial para ambos; por outro lado, como nota na terceira copla, “*se lhi mostrass’algum desamor*” (v. 13), causar-lhe-ia tal sofrimento que ele “*nom se podia guardar de morte / tant’haveria en coita forte*” (vv. 14-15). Deste modo, depois de avaliar racionalmente as previsíveis consequências das diversas atitudes que pode adotar no jogo amoroso, é, então, entretido entre momentos de felicidade e de dor que a protagonista quer manter o amigo, conforme conclui, de forma simplista, na finda: “*E assi se pode seu tempo passar, / quando com prazer, quando com pesar*”. Esta enunciação é também notável por ilustrar cabalmente a instabilidade psíquica provocada pelo estado amoroso, que leva a que o ser apaixonado oscile constantemente entre dois antípodas emocionais: o júbilo e o sofrimento.

Um dos pormenores mais interessantes e graciosos deste texto é o facto de a *velida* prever com convicção as reações do amigo às suas atitudes, o que, na ficção do texto, demonstra o quão segura está do domínio que tem sobre ele, considerando até que tem o poder de causar ou de evitar a sua morte – ideia reiterada por uma figura feminina de outro cantar de amigo do rei (B 563, V 166), que declara, relativamente ao amigo,

“*ca, de morrer ou de viver, / sab’el ca x’é no meu poder*” (vv. 19-20). Este aspeto, aliado à forma calculista, racional e fria com que a protagonista analisa e pretende gerir a relação amorosa, leva a que esta figura feminina esteja, assim, mais próxima da *senhor* venerada nas cantigas de amor. Contudo, a preocupação que demonstra, neste ponderado plano de gestão do relacionamento que aqui enuncia, em não “*matar*” nem “*desesperar*” o amigo, atesta também um cuidado e afeição perante a figura masculina mais característica da protagonista das cantigas de amigo.

Esta cantiga parece, então, sintetizar dois retratos de mulher que encontramos nos cancioneros e que, à primeira vista, parecem impossíveis de conciliar: o da *senhor* esquiva e insensível das cantigas de amor e o da *velida* apaixonada. Como nos mostra esta composição, estas duas atitudes podem coexistir numa só mulher, indecisa entre o que sente e o que deve mostrar que sente, não só por constrangimentos sociais mas também para manter o amigo submisso e apaixonado, numa situação de constante expectativa, suspenso entre o bem que lhe vai concedendo e o mal que não pode evitar provocar-lhe com o seu comedimento. Por seu turno, o amigo surge aqui retratado como um joguete nas mãos da *velida*, sentindo e agindo apenas por resposta às suas atitudes. Este perfil está, efetivamente, de acordo com os sentimentos que o trovador assume nas cantigas de amor, onde confessa tanto o contentamento desmedido que sente quando a *senhor* acede a proporcionar-lhe algum bem como a *coita* mortal provocada pela rejeição e indiferença que ela, noutros casos, lhe vota.

Entre a postura altiva da *senhor* e a graciosidade da *velida* encontra-se a protagonista de uma outra cantiga do rei, “*Que trist’hoj’é meu amigo*” (B 555, V 158)¹¹⁵. Os versos iniciais desta composição, “*Que trist’hoj’é meu amigo, / amiga, no seu coraçom, / ca nom pode falar migo / nem veer-m’*” (vv. 1-4), poder-nos-iam levar a crer – tal como ao público que assistiria à sua performance – que estaríamos, uma vez mais, perante uma cantiga em que a *velida* se limita a relatar à amiga a *coita* do amigo¹¹⁶ por não poder ver a sua amada nem com ela falar. Contudo, a segunda metade do quarto verso marca uma assinalável mudança de tonalidade no texto, mostrando que o seu assunto é bem mais complexo e original: para além de dar conta à amiga da *coita* que o amigo sente por não a poder ver, a *velida* confessa achar tal sofrimento justo e expectável num servidor apaixonado: “*e faz gram razom / meu amigo de trist’andar, / pois m’el nom vir e lh’eu nembrar*.” (vv. 4-6). Nesta cantiga, a protagonista revela,

¹¹⁵ Texto integral em anexo (anexo III).

¹¹⁶ Como se verifica na composição “*O meu amigo há de mal assaz*” (B 580, V 183), já por nós analisada.

assim, estar ciente da *coita* experimentada pelo amigo por não poder vê-la nem falar com ela, tal como acontece numa outra cantiga de amigo do rei (B 553, V 156), em que a voz feminina revela que se apercebera da tristeza do amigo por não ter podido conversar com ela: “*Bem entendi, meu amigo, / que mui gram pesar houvestes / quando falar nom podestes / vós noutro dia comigo*” (vv. 1-4). O desenvolvimento desta ideia é, todavia, muito diferente nos dois textos, facto a que não será alheia a diversidade de interlocutores aos quais a donzela dá conta desta situação: neste último caso, falando com o amigo, a *velida* afirma partilhar do mesmo sofrimento por o seu encontro não se ter proporcionado, chegando a asseverar que a sua *coita* é infinitamente superior à do amado; na composição em análise, dirigida à amiga, a protagonista confessa ficar satisfeita e orgulhosa por se aperceber da infelicidade em que o amigo vive por não a poder ver, verdadeira prova do seu amor e submissão. Assim, alterando-se o destinatário, altera-se também a perspetiva da voz feminina sobre uma mesma realidade.

Como já reparara Henry Lang, esta composição de D. Dinis é “*surpreendentemente parecida no conteúdo e na expressão*”¹¹⁷ com um cantar de amigo de Estevão Reimondo¹¹⁸: “*Anda triste o meu amigo*”¹¹⁹ (B 694, V 295)¹²⁰. Tal como se verifica no texto ora em análise, também na cantiga de Estevão Reimondo, dirigida outrossim a uma figura feminina e cúmplice, a mãe, a *velida* começa por mencionar a tristeza do amigo por não poder falar com ela e, de seguida, expressa o seu contentamento por esta reação masculina, que acha, como a protagonista da composição de D. Dinis, muito correta e natural. Para além da proximidade inequívoca dos refrões das duas cantigas, notemos, por particularmente salientes, a similitude entre o *incipit* do texto de D. Dinis, “*Que trist’hoj’ é meu amigo*”, e o da cantiga de Estevão Reimondo, “*Anda triste o meu amigo*”, e o terceiro verso das duas composições: “*ca nom pode falar migo*” / “*porque nom pode falar migo*”, respetivamente. São ainda assinaláveis as

¹¹⁷ Henry R. Lang, *Cancioneiro d’El Rei Dom Denis*, Op. cit., p. 330.

¹¹⁸ Autor que, como vimos, terá sido contemporâneo de D. Dinis, cuja corte poderá mesmo ter frequentado.

¹¹⁹ Curiosamente, esta cantiga de Estevão Reimondo aproxima-se também, de certa forma, de uma outra composição dionisina, “*Amiga, muit’há gram sazom*” (B 554, V 157), na medida em que, em ambas, as protagonistas supõem que os respetivos amigos terão morrido de pesar por com elas não terem tornado a falar, o que torna ainda mais provável a hipótese de este ser o intertexto destas duas cantigas de D. Dinis, que, aliás, exhibe frequentemente, nas suas composições, marcas de influência de outros trovadores. Por outro lado, sendo, aparentemente, Estevão Reimondo contemporâneo de D. Dinis, é também legítimo considerar que foi aquele trovador a recuperar elementos destas composições do rei para criar o seu cantar, sendo, portanto, impossível saber se e como se terá processado a eventual recuperação intertextual.

¹²⁰ Apesar de alheio ao *corpus* de análise, uma vez que se afigura relevante para o nosso estudo, o texto integral desta cantiga está disponível em anexo (anexo LVIII).

semelhanças entre as enunciações: “*D’andar triste faz guisado*,” (D. Dinis, v. 13) e “*faz mui guisado / d’andar triste o meu amigo*” (Estevão Reimondo, vv. 16-17) ou “*e por en faz gram dereit’i / meu amigo de trist’andar*” (D. Dinis, vv. 16-17) e “*e faz gram dereito / d’andar triste o meu amigo*” (Estevão Reimondo, vv. 4-5).

Deste modo, em ambas as composições, a *velida* enfatiza, através da repetição, o facto de o amigo “*andar triste*”, para depois declarar que acha muito razoável que ele sofra assim na impossibilidade de a ver, de lhe falar e de receber “mandado” seu: na cantiga de Estevão Reimondo, a *velida* declara que, não podendo falar com ela, o seu apaixonado “*faz gram dereito*” (v. 4), “*nom faz gram torto*” (v. 10) e “*faz mui guisado*” (v. 16) “*d’andar triste*”; no texto dionisino, a protagonista afirma que o amigo “*d’andar triste faz guisado*” (v. 13) e que “*faz gram razom*” (v. 4), “*faz sem falha / mui gram razom, per bõa fê*” (vv. 9- 10) “*e por en faz gram dereit’i*” (v. 16) por viver em tal *coita* enquanto não a vir e dela se “*nembrar*”¹²¹. Assim, em ambas as composições, ao invés de se compadecer com a *coita* amorosa do amigo, de que é causadora, a *velida* parece, pelo contrário, regozijar-se por o ver sofrer, comprovando assim o quanto é amada.

A surpreendida questão que encontramos na finda da cantiga de D. Dinis, “*Mais, Deus, como pode durar / que já nom morreu com pesar?*”, demonstrando a graciosa e irónica incredulidade da donzela perante a possibilidade de o amigo sobreviver ao sofrimento motivado pelo facto de não a poder ver, pode ainda relacionar-se com a suposição da *velida* de que o amigo tenha morrido de pesar por com ela não ter podido falar que encontramos na composição de Estevão Reimondo: “*tenho que seja morto / porque nom pode falar migo*” (vv. 8-9). Estas alusões à morte de amor poderão até ter um outro alcance, pretendendo, subtilmente, criticar a hiperbolização do sofrimento masculino e o canto da *coita* mortal, clichés dos cantares de amor, ao mostrar a surpresa da *velida* pelo facto de o amigo ainda “*durar*” e não ter já morrido “*com pesar*”, como os trovadores ameaçam recorrentemente nas cantigas de amor.

Por outro lado, servindo a *velida*, uma vez mais, como veículo de transmissão da *coita* amorosa masculina, esta cantiga de amigo de D. Dinis, tal como a de Estevão Reimondo, aproxima-se manifestamente da poética dos cantares de amor, aspeto já notado por Stephen Reckert, que chega até a caracterizá-la, por esse motivo, de “*pseudo*

¹²¹ Neste sentido, podemos também aproximar estas composições de uma cantiga de amigo de João Baveca (B 1224, V 829), em que a *velida* dá a entender à amiga que é absolutamente expectável e justificado que o amigo sofra por ela, declarando: “*mais nom tenhades vós por maravilha / d’andar por mi coitado meu amigo*” (vv. 13-14).

cantiga de amigo”¹²², justificando que não só todo o material retórico e poético desta composição é “*típico do estilo da cantiga de amor*” como também o tema, a confissão do sofrimento do amigo, demonstra “*que se trata na realidade duma autêntica cantiga de amor disfarçada de cantiga de amigo*”¹²³.

Considerando justa a *coita* do amigo por não a poder ver, por crer que é a atitude expectável e normal de alguém que ama, e contentando-se orgulhosamente com os efeitos devastadores que provoca no amigo, a personagem feminina encenada por D. Dinis nesta cantiga está, assim, novamente mais próxima da mulher presumida e insensível celebrada nas cantigas de amor.

Atitude muito semelhante demonstra a protagonista de uma outra cantiga de amigo do rei, “*De morrerdes por mi gram dereit’ê*” (B 591, V 194)¹²⁴. Se, no texto que anteriormente analisámos, a *velida* considera que o amigo “*faz gram razom*” em andar triste por não a poder ver, nesta cantiga, a protagonista considera “*dereito*” que o amigo sofra por ela, dada a sua imensa e indiscutível beleza: “*de morrerdes por mi gram dereit’ê, / amigo, ca tanto paresc’eu bem*” (vv. 1-2), declara ao amado. Desta forma, a *velida* não se surpreende pelo facto de a sua beleza deslumbrar o amigo e o fazer penar de amor, pois considera bastante legítimo, justo e natural que, perante a sua formosura, se padeça e se morra de amor, como reitera, através do refrão: “*nom é sem guisa de por mi morrer / quem mui bem vir este meu parecer*”. É por isso, então, que a donzela considera que nada tem a agradecer ao amigo pelo facto de ele a cantar, pois, sendo tão bela, qualquer homem que a visse se disporia a por ela morrer de amor, como argumenta ao longo do texto: “*De morrerdes por mi nom vos dev’eu / bom grado poer, ca esto fará quem quer / que bem cousir parecer de molher*” (vv. 7-9), “*De vos por mi Amor assi matar, / nunca vos desto bom grado darei*” (vv. 13 a 14), concluindo, na finda, com a mesma ideia: “*(...) e podedes crer / que nom hei rem que vos i agradecer*”.

Intencionalmente ou não, o rei parece aqui glosar uma composição de amigo de Pero Gomes Barroso, “*Direi verdade, se Deus mi perdom*” (B 734 / V 335), de que transcrevemos a segunda copla:

Se m’el quer bem, como diz ca mi quer,
el faz guisad’, [e] eu, polo fazer,
nom lho gradesco, e hei que agradecer
a Deus já sempr[e] o mais que poder
que m’el fremosa fez tant’e mi deu
tanto de bem quanto lhi pedi eu.

¹²² Helder Macedo e Stephen Reckert, *Do Cancioneiro de Amigo*, Op. cit, p. 219.

¹²³ Idem, *Ibidem*, p. 220.

¹²⁴ Texto integral em anexo (anexo XXXIX).

Como podemos constatar, em ambos os casos, encontramos uma protagonista convicta de que, dada a sua formosura, é natural e justo que o amigo lhe queira bem, pelo que, se deve agradecer a alguém, não é ao seu servidor mas sim a Deus, que a quis presentear com um tão bom “*semelhar*”.

Neste seu texto, D. Dinis parece também dialogar intertextualmente com João Airas de Santiago que, numa das suas cantigas de amigo, “*Diz meu amigo tanto bem de mi*” (B 1024, V 614), aborda este mesmo tema, pondo em cena uma *velida* que, estando também ciente da sua formosura, crê nada ter a agradecer ao amigo pelo seu serviço (por significativa, transcrevemos integralmente a primeira copla da composição):

Diz meu amigo tanto bem de mi
quant’el mais pod’e de meu parecer,
e os que sabem que o diz assi
têm que hei eu que lhi agradecer;
em quant’el diz, nom lhi gradesc’eu rem,
ca mi sei eu que mi paresco bem.

Encontramos uma atitude diametralmente oposta e, assim sendo, relevante para a nossa análise, num cantar de amigo de Juião Bolseiro (B 1178 / V 783), cujo refrão mostra a tristeza da protagonista por ser tão bela, já que é essa a causa do sofrimento do amigo: “*pesa-mi a mi porque paresco bem, / pois end’a vós, meu amigo, mal vem*”. Muito diferente desta figura encenada por Juião Bolseiro, a *velida* do texto dionisino em análise está muito mais próxima da *senhor* invocada nas cantigas de amor, conforme sintetiza Mercedes Brea: “*c’est une dame qui sait bien qu’elle est belle, noble, sage, et donc très digne d’être non seulement aimée, mais aussi chantée. En tout cas, c’est Dieu qui doit être remercié pour l’avoir faite si belle et si bonne, pas le troubadour*”¹²⁵.

Apresentando, assim, uma mulher tão presumida e orgulhosa pelo seu aspeto físico, D. Dinis explora, neste texto, com extrema perspicácia e aparente ironia, sentimentos comuns do sexo feminino: a vaidade extrema e a ânsia de ser alvo do desejo e veneração masculinos. São várias, aliás, as expressões que, ao longo do texto, atestam a vaidade desta *velida*: as suas repetidas e significativas referências a “*este meu parecer*” e, mais expressivamente, os versos “*ca tanto paresc’eu bem*” (v. 2), “*pois mi Deus este parecer deu*” (v. 10) e “*pois me Deus quis este parecer dar*” (v. 16). Assim, encontramos, neste texto, um artifício literário frequentemente utilizado pelos trovadores para louvarem subtilmente as suas *senhores*: o fictício autoelogio da *velida*, que aqui assume particular importância por ser em seu torno que a cantiga se

¹²⁵ Mercedes Brea, “L’amiga et la senhor dans les cantigas de amigo”, Op. cit., p. 114.

constrói¹²⁶, daí partindo a argumentação que a protagonista utiliza para demonstrar que, sendo a sua beleza inegável e consensual, nada tem a agradecer ao amigo pelo seu serviço, apenas consequências naturais da visão do seu “bom parecer”, fazendo até um jogo algo irónico entre o “*bom grado*”, isto é, o agradecimento que endereça a Deus por a ter presenteado com tal beleza, e o “*mal grado*”, ou seja, a infelicidade que a sua formosura provoca no amigo: “*De morrerdes por mi gram dereit’ê, / amigo, ca tanto paresc’eu bem / que desto mal grad’hajades vós en / e Deus bom grado, ca, per bõa fê*”. Deste modo, a protagonista parece demitir-se da culpa de fazer morrer o amigo com o seu “bom parecer”, ao dar a entender que é Deus o causador do mal do amigo e não ela, que é apenas o recetáculo de uma beleza de origem divina.

Como nota Mercedes Brea, é exatamente por se mostrar certa da sua boa aparência e por não mostrar nenhum remorso por sujeitar o amigo a uma *coita* mortal que esta protagonista está, de novo, muito próxima da figura da *senhor* a quem são endereçados os lamentos expressos nas cantigas de amor:

In diesem Lied unterscheidet sich die Sprecherin sehr von den naivem Mädchen mancher Texte des popularisierenden Registers: hier spricht eine hochmütige Dame, die sich ihres guten Aussehens (das sie allein Gott verdankt) sicher ist und der Macht, die sie über den amigo ausübt; weder spürt sie das Bedürfnis, ihm in irgendeiner Weise dafür dankbar zu sein, dass er sie besingt und ihretwegen stirbt, noch scheint sie irgendwelche Reue zu empfinden wegen dieses Todes, den zu erleiden er beteuert.¹²⁷

Mostrando uma assumida falta de misericórdia perante a *coita* fatal apregoada pelo amigo, ao afirmar ironicamente que tal reação, longe de ser extraordinária, é a atitude normal e correta de qualquer homem que sirva uma bela *senhor*, a *velida* parece responder, através deste texto, aos muitos trovadores que, nas suas cantigas de amor, se queixam dos efeitos nefastos que a beleza da amada neles provoca, veja-se, a título de exemplo, a primeira copla de uma cantiga de amor de Pero Garcia Buralês (A 90, B 194):

¹²⁶ Como nota Pilar Lorenzo Gradín: “*en el cierto número de cantigas gallego-portuguesas, la laudatio se convierte en el centro de la cantiga. La amiga se vanagloria de su físico y no valora la pasión de su amigo, ya que, dado su bom parecer ~ bom semelhante, no es extraño que se haya enamorado de ella.*” (Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Op. cit., p. 159).

¹²⁷ Tradução nossa: neste texto, a protagonista distingue-se da rapariga ingénua que encontramos em muitos textos de registos popularizantes: aqui fala uma dama altiva, segura da sua boa aparência (que só a Deus agradece) e do poder que sabe exercer sobre o amigo. Não sente necessidade de se mostrar, de alguma maneira, agradecida, para o compensar pelo facto de ele a elogiar nos seus cantares e de por ela morrer, nem parece ainda sentir qualquer remorso em relação a esta morte e ao sofrimento de que ele se lastima. Mercedes Brea, “Das ‘popularisierende’ und das ‘aristokratisierende’ Register in den galego-portugiesischen cantigas de amigo”, *Frauenlieder / Cantigas de amigo, Internationalen Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin)*, Stuttgart: S. Hirzel Verlag, 2000, pp. 191-212, p. 204.

Senhor, queixo-me com pesar
grande que hei de[s] que vos vi
e gram dereito per faç'i;
e mais me devia queixar
eu desse vosso parecer
que tanto mal me faz haver!

Curiosamente, a cantiga de amigo dionisina que ora analisamos parece dar resposta direta a este texto: se, neste cantar, Pero Garcia Burgalês afirma que é “*gram dereito*” (v. 3) queixar-se do sofrimento que lhe advém da grande formosura da amada, na composição do rei, a voz feminina defende que é exatamente por ser assim tão bela que o amigo faz “*gram dereit*” em penar e morrer por ela.

Em várias das suas cantigas de amor, o próprio D. Dinis aponta a beleza da *senhor* como causa da sua perdição – veja-se o caso da composição “*A tal estado mi adusse, senhor*” (B 525, T 2, V 108), em que o trovador declara “*A tal estado mi adusse, senhor, / o vosso bem e vosso parecer / que nom vejo de mi nem d'al prazer*” (vv. 1-3) – e queixa-se de não receber da parte da amada nenhum tipo de agradecimento ou retribuição pelo serviço que lhe presta, como percebemos da leitura de versos como “*pois são servidor / da que mi nom dá grado*” (B 531, V 134, vv. 16-17) ou “*moir'e de vós nom hei grado*” (B 528b, V 131, vv. 15-16). Mais expressivamente, numa outra cantiga de amor da autoria do rei (B 508, V 91), a voz masculina não só se queixa da ingratidão da amada como afirma, tentando convencê-la a ser benevolente, que não é essa a atitude adotada por outras *senhores* perante os seus servidores: “*E, lume destes olhos meus, / pois m'assi desemparedes / e que me grado nom dades / como dam outras aos seus*” (vv. 17-20).

Podendo relacionar-se com várias cantigas de amor do rei e de outros trovadores, este cantar de amigo de D. Dinis parece, no entanto responder especificamente a uma sua cantiga de amor, “*Senhor, que bem parecedes*” (B 542, V 145)¹²⁸, em que o trovador afirma que a “*gram fremosura*” (v. 15) da sua *senhor* é a causa do seu tormento: “*Bem parecedes, sem falha, / que nunca viu homem tanto, / por meu mal e meu quebranto*” (vv. 8-10), pedindo-lhe, então, que se apiede dele, como agradecimento pelo seu serviço: “*mais, senhor, que Deus vos valha, / por quanto mal hei levado / por vós, haja en, por grado, / veer-vos siquer já quanto*” (vv. 11-14).

Considerando que há, como cremos, uma ligação entre estas duas composições dionisinas, podemos ainda associá-las a uma outra cantiga de amigo do rei, “*Falou*

¹²⁸ Uma vez que se afigura relevante para o nosso estudo, o texto integral desta cantiga está disponível em anexo (anexo LVI).

m'hoj'o meu amigo” (B 602, V 205)¹²⁹, na qual a *velida* narra à amiga uma troca de palavras ocorrida entre ela e o amigo, de que os dois textos referidos poderiam constituir testemunho. Nesta cantiga, a *velida* revela à amiga, com evidente satisfação, que, no encontro que tivera com o amigo nesse mesmo dia – localização temporal que confere realismo ao relato –, este enaltecera o seu “*parecer fremoso*” (v. 3), uma vez mais referido pelo seu apaixonado como causa de todo o seu sofrimento, como conta a protagonista: “*Disse m'el, amiga, quanto / m'eu melhor ca el sabia: / que de quam bem parecia / que tod'era seu quebranto*” (vv. 8-11), “*Disse m'el: «Senhor, creede / que a vossa fremosura / mi faz gram mal sem mesura»*” (vv. 15-18). Como dá a entender nestes versos, apesar de ter ficado agradada com tais elogios, a donzela não se deixara seduzir pelas palavras do amigo, pois, como salienta, ao louvar a sua beleza, este apenas lhe dissera “*quanto / m'eu melhor ca el sabia*”, não lhe dando, então, a resposta que ele desejaria, como não se cansa de referir orgulhosamente à amiga: “*pero, amiga, sabede / que lhi nom tornei recado / ond'el ficasse pagado*”. Não recebendo a recompensa que desejaria pelo seu serviço, o amigo partira sem esconder a sua mágoa, o que, finalmente, despertara a piedade da *velida*, que assume na fínda: “*E foi s'end'el tam coitado / que tom'end'eu já coidado*”, que deixa em aberto, então, uma possível mudança na sua atitude para com o seu servidor.

Tal como vimos relativamente à cantiga de amigo analisada anteriormente, também este texto denuncia, subtilmente, os clichés dos cantares de amor e dá corpo, de forma caricatural, aos dois protagonistas do jogo amoroso: o trovador suplicante, que expressa reiteradamente a sua devoção pela amada, a quem dá conta da sua *coita* amorosa, sem, no entanto, ser recompensado como pretendia, e a *senhor* insensível e dominadora cantada neste registo, que se orgulha por ser cortejada pelo amigo e por perceber a sua total submissão e humildade, como se percebe logo nos primeiros versos desta composição: “*Falou m'hoj'o meu amigo, / mui bem e muit'homildoso*” (vv. 1-2).

Conforme já tivemos oportunidade de referir e como foi também notado por Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín¹³⁰, o texto ora em análise parece surgir na sequência do cantar de amor do rei “*Senhor, que bem parecedes*” (B 542, V 145). A confirmar-se esta relação, os dois textos estabeleceriam, assim, um interessante diálogo entre os dois géneros líricos galego-portugueses, procedimento que, como as mesmas autoras referem, não é inédito na estrutura cancioneril: “*existen cantigas de amigo que*

¹²⁹ Texto integral em anexo (anexo L).

¹³⁰ Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín, *A Cantiga de Amigo*, Op. cit., pp. 73-74.

actúan como resposta, ou como interpelación, a cantigas de amor”, considerando, no entanto, que são D. Dinis e João Airas de Santiago os “*dous mestres do xénero*”¹³¹. De facto, estas duas cantigas dionisinas parecem ter uma manifesta ligação entre si, apresentando uma estrutura formal muito semelhante e versando, sobre diferentes perspetivas, o mesmo assunto.

Vejamos: na cantiga de amigo, a *velida* começa por referir que, nesse mesmo dia, havia recebido a visita do seu amigo, que louvara, de forma humilde e cortês, a sua beleza: “*Falou m’hoj’o meu amigo, / mui bem e muit’homildoso, / no meu parecer fremoso*” (vv. 1-3), facto corroborado no cantar de amor citado, construído em torno do elogio da formosura da *senhor* por parte do trovador, que, aliás, inicia o seu discurso com uma apóstrofe lisonjeira: “*Senhor, que bem parecedes*”. Se tal aspeto não justificaria a aproximação destes dois textos, na medida em que o louvor da beleza da *senhor* é um dos principais e mais recorrentes tópicos das cantigas de amor, encontramos, contudo, nestes dois textos outros elementos que permitem confirmar a sua ligação: na segunda copla do cantar de amigo, a voz feminina recorda as declarações do amigo, que lhe dissera “*que de quam bem parecia / que tod’era seu quebranto*”, enunciação que encontra exato paralelo no outro texto do rei, em que a voz masculina canta, também na segunda copla do poema: “*Bem parecedes, sem falha, / que nunca viu homem tanto, / por meu mal e meu quebranto*” (vv. 8-10).

Mais expressivamente ainda, na última copla da composição de voz feminina, a *velida* cita mesmo as palavras do amigo, que continuaria a insistir na nocividade da sua beleza e a rogar por misericórdia: “*Disse m’el: «Senhor, creede / que a vossa fremosura / mi faz gram mal sem mesura;/ por en de mi vos doede».*” (vv. 15-18), versos que correspondem, com poucos desvios – justificados, aliás, por se tratar, supostamente, da retoma de um discurso oral, do qual a donzela não se lembraria integralmente, pormenor que, ao invés de inviabilizar o confronto dos textos, confere um efeito realista a esta narrativa – à terceira copla da mesma cantiga de amor: “*Da vossa gram fremosura,/ ond’eu, senhor, atendia / gram bem e grand’alegria,/ mi vem gram mal sem mesura;/ e pois hei coita sobeja,/ praza-vos já que vos veja / no ano ãa vez d’um dia*”. Dadas as inegáveis semelhanças entre estes dois textos, podemos, então, concluir que tal efeito foi propositado e cuidadosamente preparado pelo rei, constituindo a cantiga de amigo

¹³¹ Idem, *Ibidem*, pp. 71.

analisada uma cena posterior da mesma estrutura narrativo-dramática de que o referido cantar de amor seria também um dos episódios.

A referência, no refrão da composição “*Falou m’hoj’o meu amigo*” (B 602, V 205), à resposta pouco favorável que a donzela dera ao amigo (“*lhi nom tornei recado / ond’el ficasse pagado*”) permite-nos também relacionar este texto com a cantiga de amigo dionisina anteriormente analisada: “*De morrerdes por mi gram dereit’ê*” (B 591, V 194), a qual, conforme já tivemos oportunidade de observar, poderia, no nosso entender, ser parte desta sequência, constituindo a réplica desfavorável da *velida* aos elogios e rogos feitos pelo amigo na cantiga de amor referida e, assim, o “*recado*” de que ele não ficara “*pagado*” mencionado pela protagonista à amiga no último texto analisado (“*Falou m’hoj’o meu amigo*”, B 602, V 205). Neste sentido, recordemos que nestas duas cantigas de amigo a *velida* assume uma postura semelhante relativamente ao seu apaixonado, mostrando-se indiferente perante os seus galanteios e súplicas, que despreza por considerar absolutamente justificados, dada a sua beleza.

Confirmando-se tal ligação entre os três cantares dionisinos referidos, na composição “*Falou m’hoj’o meu amigo*”, a *velida* sintetizaria, então, à amiga, o conteúdo dos outros dois textos: as declarações apaixonadas do amigo, presentes na cantiga de amor, e a resposta que lhe dera, através do referido cantar de amigo, apresentando também o desfecho aberto desta pequena narrativa: não ficando satisfeito com a resposta da sua *senhor*, o trovador teria demonstrado, ao partir, uma angústia tão evidente que a *velida* finalmente se apiedara dele: “*E foi s’end’el tam coitado / que tom’end’eu já coidado*”.

Apesar de esta hipótese ser tentadora, é-nos totalmente impossível confirmar atualmente a aparente ligação entre estes três textos, que, a verificar-se, poderia também manifestar-se aquando da sua *performance*, altura em que poderiam ser interpretados sequencialmente. Todavia, intencionalmente ou não, estas cantigas de D. Dinis permitem-nos criar uma pequena narrativa dramática, através de um processo de encadeamento poético que, se deliberado, conforme cremos, seria de uma genialidade e modernidade indiscutíveis, ao criar um efeito quase cinematográfico, sendo-nos mostrados, sob diferentes óticas, vários planos breves de uma mesma realidade: o encontro dos dois protagonistas do jogo amoroso, assim postos em diálogo.

A fim de encerrar o desfile das diversas *velidas* que, no cancioneiro de D. Dinis, pretendem evidenciar a sua posição de *senhor*, atentemos agora no texto “*Chegou-mi*,

amiga, recado” (B 590, V 193)¹³², que se destaca por sintetizar diferentes atitudes e estados de espírito femininos que encontramos noutras composições do mesmo género. Na primeira copla do texto, a donzela conta à amiga ter recebido “*recado*” (v. 1) do amigo, que, reagindo ao seu “*mandado*”, decidira regressar o mais cedo que pudesse – “*pois que viu meu mandado,/ quanto pode viir, vem*” (vv. 3-4) –, notícia que a deixara muito feliz: “*e and’eu leda por en / e faço muit’aguisado*” (vv. 5-6). A segunda copla aborda outro assunto: aqui, a voz feminina conta que o amigo anseia desesperadamente por regressar para junto dela, referindo que “*El vem por chegar coitado*” (v. 7), pois “*sofre gram mal d’amor*” (v. 8), não podendo “*haver prazer nem sabor*” (v. 10), se não junto da sua *senhor*, fonte de “*todo seu cuidado*” (v. 12), como orgulhosamente salienta. A terceira copla apresenta uma nova mudança de tonalidade: uma vez que o amigo se mostrara obediente, esforçando-se para retornar brevemente, tal como lhe ordenara – como se percebe no verso 16: “*pois vem, como como lh’eu mandei*” –, e para o compensar “*por quanto mal há levado*” (v. 13), a protagonista considera justo que lhe dê “*algum grado*” (v. 15), para que possa ser “*guarid’e cobrado*” (v. 18) de todo o “*mal*” (v. 18) e “*coitas*” (v. 19) que aguentara desde que se tornara seu “*namorado*” (v. 20).

Esta figura feminina assume, então, uma posição intermédia entre a *velida* e a *senhor*: se, como mostra na primeira copla, anda “*leda*” pelo regresso próximo do amigo, não deixa, contudo, de demonstrar a sua autoridade sobre o seu servidor, que, como salienta, age, literalmente, a seu “*mandado*”. Ao mesmo tempo, apesar de revelar a sua intenção de conceder “*algum grado*” ao amigo, não deixa de salientar que apenas o faz para o compensar da *coita* que sabe ter-lhe proporcionado, atestando, assim, a sua posição de domínio emocional face ao namorado, aqui representando como figura submissa e sofredora, imagem que está, novamente, de acordo com o perfil do protagonista da cantiga de amor.

Este texto tem, então, um lugar de destaque no *corpus* dionisino, não só por sintetizar diversas situações e estados emocionais explorados pelo rei noutras cantigas mas também porque, num curioso jogo de espelhos, o trovador delineia aqui uma figura feminina que, por sua vez, traça também o retrato psicológico do amigo, transmitindo os seus sentimentos e prevendo as suas reações, como observa Lênia Mongelli:

¹³² Texto integral em anexo (anexo XXXVIII).

Há no poema a mistura feliz da certeza e da suposição, da dádiva e da avareza, (...) ambiguidades – tipicamente femininas – sustentadas pelo estimulante jogo de ela *supor* as reações dele, com tal veracidade que lhe permite fazer planos e traçar estratégias. Ao recurso tradicional das cantigas de amigo, em que o trovador fala através da mulher, D. Dinis acrescenta o troco, permitindo à moça desenhar o amante como melhor aprouver às suas necessidades. E a ciranda de amor está montada: o poeta imagina o que ela sente ao sentir pelo amado.¹³³

Como pudemos ver, em várias das suas cantigas de amigo, D. Dinis desenha um perfil feminino mais próximo do da *senhor* distante e presumida que não se apieda perante a *coita* masculina apregoada nos cantares de amor do que da donzela inocente e apaixonada que esperaríamos encontrar neste tipo de registo. Com efeito, é como se a estátua silenciosa a quem são dirigidos os lamentos e súplicas nas composições de voz masculina se animasse e, ganhando voz e corpo, respondesse ao trovador, oferecendo-nos, assim, a sua perspectiva acerca da relação amorosa. Assumindo o papel de *senhor*, a protagonista destes cantares corrobora as ideias apresentadas pelo trovador nas cantigas de amor, expondo o sofrimento amoroso do amigo e confessando, sem pudor, o quanto se contenta por ser alvo de tal veneração e serviço, sem, no entanto, aceder a conceder algum tipo de recompensa ao seu servidor. Deste modo, nestas composições, ao mesmo tempo que esboça cuidadosamente um complexo e verosímil perfil feminino, o trovador tem a oportunidade de, uma vez mais, agora através do registo da cantiga de amigo, exaltar a *coita* amorosa que expressara nos cantares de amor e de denunciar, de forma mais expressiva, o comportamento tirânico e cruel das *senhores* amadas que, através destes textos, assim caricaturava.

4.1.2. A *velida sanhuda*

Um outro tipo feminino próximo do perfil da *senhor* é o da “*sanhuda*”¹³⁴, personagem comum no *corpus* trovadoresco galego-português. Nestes textos, a sanha da donzela deriva, normalmente, de uma falta ou atitude mais incorreta do amigo, que lhe “*fizera pesar*” ou despertara a sua ira, pelos mais diversos motivos, sintetizados por Pilar Lorenzo Gradín: “*el amigo es calificado de traidor o desleal, porque ha faltado a la cita preestablecida (...), porque no mantiene el secreto de sus relaciones com la amiga o porque ha sido infiel*”¹³⁵. Estas cantigas distinguem-se, então, por apresentarem

¹³³ Lênia Márcia Mongelli, “Elas por ele, el-rei D. Dinis”, Op. cit., p. 40.

¹³⁴ Tipo feminino analisado com detalhe por Rip Cohen, no artigo “Dança jurídica. I. A poética de sanhuda nas Cantigas d’Amigo. II. Cantigas d’Amigo de Johan Garcia de Guilhade: vingança de uma Sanhuda virtuosa”, *Colóquio/Letras*, n.º 142, 1996, pp. 5-50.

¹³⁵ Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Op. cit., pp. 160-161.

a “ameaça, rejeição, vingança e insulto”¹³⁶ do amigo, como enuncia Rip Cohen, que acrescenta ainda que, na maioria destes textos, “a *Sanhuda* utiliza a retórica vituperativa como instrumento jurídico para punir o amigo”¹³⁷, cuja imagem é, deste modo, degradada pela protagonista.

No *corpus* poético dionisino, são várias as *sanhudas* encenadas pelo rei, protagonizando os cantares “*Meu amigo vem hoj’aqui*” (B 584, V 187), “*Por Deus, amiga, pês-vos do gram mal*” (B 601, V 204), “*Vós que vos em vossos cantares meu*” (B 561, V 164), “*Amig’e fals’e desleal*” (B 583, V 186) e “*Ai fals’amig’e sem lealdade*” (B 595, V 198), textos que, seguidamente, serão alvo da nossa análise. No final deste subcapítulo, atentaremos ainda na composição “*Pesar mi fez meu amigo*” (B 563, V 166), por apresentar uma reação diversa da *velida* face às faltas do amigo: se, nas primeiras composições referidas, a figura feminina se assanha por considerar que o amigo procedeu mal, neste caso específico, a protagonista mostra a sua compreensão perante os erros masculinos, pelo que nos parece interessante confrontar estas duas atitudes divergentes.

Uma das cantigas que pode servir de elo de ligação entre a análise da figura da *velida* que se assume como *senhor*, que anteriormente levámos a cabo, e o estudo das *sanhudas* do cancioneiro dionisino é a composição “*Meu amigo vem hoj’aqui*” (B 584, V 187)¹³⁸. Aquando da sua interpretação, esta cantiga deveria provocar um efeito de surpresa junto do público, na medida em que os seus primeiros versos, “*Meu amigo vem hoj’aqui / e diz que quer migo falar*” (vv. 1-2), indicariam um estado de contentamento por parte da donzela, que supostamente ficaria agradada por perceber a vontade do amigo de se encontrar com ela. Todavia, esta ideia é imediatamente desmentida pelo terceiro verso, que confere uma tonalidade bastante diversa ao texto, ao revelar o desagrado que tal atitude do namorado suscita na *velida*: “*e sab’el que mi faz pesar*”, sendo, seguidamente, explicitada a causa deste descontentamento: o facto de ela o ter proibido de estar onde ela estivesse¹³⁹, interdição que, assim, o amigo não cumpriu,

¹³⁶ Rip Cohen, “Dança jurídica. (...)”, Op. cit., p. 12.

¹³⁷ Idem, *Ibidem*, Op. cit., p. 7.

¹³⁸ Texto integral em anexo (anexo XXXII).

¹³⁹ Esta atitude da figura feminina não é inédita nos cancioneiros: numa cantiga de amigo de Pero de Ornelas (B 780, V 363/364), uma outra *velida* dá conta de uma imposição semelhante que fizera ao amigo: “*E u eu moro já el nom mora, / ca lhe defendi que nom morasse / i*” (vv. 7-9). No registo da cantiga de amor, são também vários os trovadores que se queixam por terem sido proibidos pela *senhor* de estar perto dela, veja-se o caso de uma composição de autoria problemática (B 266) que ilustra esta mesma situação: “*Pois minha senhor me manda / que nom vá u ela ‘stiver, / quero-lho eu por en fazer, / pois mo ela ‘ssi demanda. / Mais nom me pod’ela tolher / por en que lh’eu nom queira gram bem*”. O

conforme salienta: “*pois que lh’eu defendi / que nom fosse, per nulha rem, / per u eu foss’, e ora vem / aqui*” (vv. 4-7). A originalidade desta cantiga reside, então, no facto de, contrariamente ao que normalmente se verifica nos cantares de amigo, a *velida* não se alegrar pela vinda do amigo, que provoca antes a sua sanha, sentimento aqui explorado pelo trovador. A indignação da *velida*, transmitida à madre, segue em crescendo: se, na primeira copla, apenas refere que a desobediência do amigo lhe “*faz pesar*” (v. 3), na segunda, afirma que este fez “*pecado seu / de sol pôer no coração*” (vv. 7-8) de “*passar*” a “*defensom*” (v. 9) que lhe impusera, e, na terceira copla, declara mesmo que, ao proceder assim, o seu servidor caiu em desgraça e no seu desfavor: “*e oimais perde meu amor*” (v. 15) – este verso não deixa de ser irónico, na medida em que a *velida* parece dar a entender que, antes deste episódio, concedia o seu amor ao amigo, dado dissonante relativamente ao resto do texto, onde é perceptível a sua atitude tirânica e cruel, impedindo o namorado de a ver. Por fim, na fínda, “*(...) e pois fez mal sem, dereit’ é que perça meu bem*”, a protagonista conclui que é justa a punição que pretende aplicar ao amigo: não lhe conceder mais o seu bem, visto que ele procedera tão mal.

Nesta cantiga, a *velida* assume, então, manifestamente a postura da *senhor* dominadora, que, numa posição superior em relação o amigo, sente legitimidade para lhe impor as suas regras, para o ameaçar com a perda do seu bem e para o castigar duramente pelas suas falhas. A sua atitude prepotente e impositiva é bem perceptível ao longo de toda a composição, tornando-se ainda mais explícita através das expressões “*pois que lh’eu defendi*” (v. 4), “*lhi mandei eu*” (v. 8) e “*pois lh’eu defendi e mandei*” (v. 12), as quais precedem o refrão, também ele marcadamente autoritário: “*que nom fosse, per nulha rem, / per u eu foss’, e ora vem / aqui*”. Simultaneamente, a indignação que a protagonista demonstra perante a desobediência do amigo à sua implacável “*defensom*” e a determinação sobranceira com que define o castigo que lhe aplicará, atestam bem o quanto a protagonista se arroga da sua condição de *senhor* dominadora para manipular o amigo, que aqui censura, constrange e pune segundo a sua vontade.

Numa outra cantiga de D. Dinis, “*Por Deus, amiga, pês-vos do gram mal*” (B 601, V 204)¹⁴⁰, o motivo da sanha da protagonista é bem diverso: nesta composição, a *velida* expressa a sua indignação à amiga, pedindo-lhe que compartilhe da sua ira contra o seu amigo, que, segundo conta, se andara a gabar publicamente de ter sido

próprio D. Dinis, num seu cantar de amor, “*Oimais quer’eu já leixá’lo trobar*” (B 498, V 81), assume que se vê forçado, com bastante sofrimento, a partir, para não “*fazer pesar*” à sua *senhor* com a sua presença.

¹⁴⁰ Texto integral em anexo (anexo XLIX).

presenteado com o seu bem. Iniciando o seu discurso com a súplica à solidariedade da amiga: “*Por Deus, amiga, pês-vos do gram mal / que diz andand’aquel meu desleal*”, ao longo da sua argumentação, a protagonista tenta convencê-la a ficar do seu lado, alegando que é razoável que fique também desagradada com tal situação: “*De vos en pesar é mui gram razom*” (v. 7), “*De vos en pesar dereito per é*” (v. 13), pois tais calúnias também a afetam a ela, sendo referida como testemunha de tal infâmia “*ca diz de mi e de vós outro tal, / andand’a muitos, que lhi fiz eu bem / e que vós soubestes tod’este mal*” (vv. 3-5).

Com efeito, o motivo da ira da donzela é o facto de o amigo andar a divulgar mentiras, dizendo, “*cada u sé / falando*” (vv. 15-16), que ela lhe fizera bem¹⁴¹, comportamento que nada tem de pontual ou fortuito, sendo antes reiterado e intencional, como se percebe através da utilização do gerúndio nos versos “*diz andand’aquel meu desleal*” (v. 2) e “*andand’a muitos*” (v. 4). A gravidade desta conduta do amigo, que põe em causa o “prez” da *velida*, é bem atestada através das expressões a que a enunciadora recorre para caracterizar o comportamento do amigo: “*gram mal*” (v. 1), “*tod’este mal*” (v. 5) e “*mui gram traiçom*” (v. 8).

Este é, então, um tipo feminino que ainda não tínhamos encontrado no cancionero de D. Dinis: a mulher despeitada e irada por ter sido alvo da gabarolice de um amigo que a desiludira e traíra a sua confiança. A indignação demonstrada perante esta “*mui gram traiçom*” (v. 8) daquele a quem a protagonista se refere pejorativamente como “*aquel meu desleal*” e, ainda mais expressivamente, o refrão da cantiga, “*de que eu nem vós nom soubemos rem*”, que atesta que nem a *velida* nem a amiga participaram nem tiveram conhecimento de nada daquilo que o amigo anda a apregoar publicamente, demonstram a necessidade da *velida* mostrar a sua inocência em tal caso e de reiterar que tudo aquilo de que o amigo se gaba não corresponde à verdade.

¹⁴¹ Tal situação não é inédita nos cancioneros, onde encontramos várias figuras femininas que se queixam pelo mesmo motivo: o amigo é também chamado de “*falso, desleal*” por uma *velida* de um cantar de amigo de Juião Bolseiro (B 1172, V 778), que interpela furiosamente o seu apaixonado: “*se vos eu fiz no mund’algum prazer, / que coita houvestes vós de o dizer?*” (vv. 1-6); João Airas de Santiago, num texto seu (B 1026, V 616), dá conta da revolta de uma donzela que afirma que sempre que, por piedade, falar com o amigo, ele se gabará de ter tido dela tudo quanto queria: “*Ca, meu amigo, falei eu ùa vez / convosco, por vos de morte guarir, / e fostes-vos vós de mim enfingir; / mais, se vos eu [ar] falar outra vez, / logo vós dizede[s] ca fezestes / comigo quanto fazer quisestes. / Ca mui bem sei eu que nom fezestes / o meio de quanto vós dissestes.*” (vv. 7-14); também João Garcia de Guilhade explora o tema de várias formas e em diferentes textos, denunciando um amigo que se gaba da *velida* aos seus companheiros de armas (B 751, V 354): “*El disse já que por mi trovava, / ar enmentou-me, quando lidava, / seu dano fez que se nom calava, / ca por esto o faço morrer por mi; / sabedes vós o que se gabava; / demo lev’o conselho que há de si!*” (vv. 7-12) ou que, “em cas d’el-rei”, exhibe a cinta que ela lhe oferecera (B 745, V 347): “*Amigas, o meu amigo / dizedes que faz enfinta / em cas d’el-rei da mia cinta*” (vv. 1-3).

Semelhante situação é tratada num outro cantar de amigo dionisino “*Vós que vos em vossos cantares meu*” (B 561, V 164)¹⁴², no qual a voz feminina mostra a sua ira e desprezo perante o “*mentiral*” (v. 8) que dela se “*enfingira*” “*mui sem razom*” (v. 14). Muito relevante nesta composição é o facto de tal “*enfinta*” ter lugar também através dos “*cantares*” em que o “*mentiral*” se assume como seu “*amigo*”, afirmação abusiva que lhe desagrada: “*Vós que vos em vossos cantares meu / amigo chamades, creede bem / que nom dou eu por tal enfinta rem*” (vv. 1-3). A rejeição da *velida* de tal classificação torna-se ainda mais evidente na medida em que, ao longo de toda a composição, nunca utiliza o termo “*amigo*” para definir o seu interlocutor, a quem se dirige através da apóstrofe neutra “*Vós*” (v.1) e da expressão cerimoniosamente fria de “*senhor*” (vv. 4 e 16) ou do provençalismo “*senher*” (v. 10)¹⁴³.

Ao longo do texto, a *velida* faz questão de mostrar inequivocamente que a gabarolice daquele que se assume como seu amigo é “*mui sem razom*”, pois nunca fez nada que lhe desse motivo para que se orgulhasse de ter obtido algum bem ou favor seu, antes pelo contrário: “*Ca mi nom tolh’a mi rem, nem mi dá, / de s’enfingir de mi mui sem razom / ao que eu nunca fiz se mal nom*” (vv. 13-15). Através da sua exposição, a protagonista tenta também demonstrar o quanto despreza as fanfarronices do seu interlocutor, através de enunciações como “*nom dou eu por tal enfinta rem*” (v. 3), “*ca demo lev’essa rem que eu der / por enfinta fazer o mentiral / de mim, ca me nom monta bem nem mal*” (vv. 7-9), ou “*ca mi nom tolh’a mi rem, nem mi dá, / de s’enfingir de mi mui sem razom / ao que eu nunca fiz se mal nom*” (vv. 13-15). Assim, tendo a consciência tranquila, pois não dera nenhum motivo a tal “*mentiral*” para que dela se gabasse, a donzela conclui o seu discurso, na finda, declarando que ele poderá espalhar as mentiras que pretender acerca dos seus favores, pois tais atoardas nunca mais a afetarão: “[*E*] *estade com’estades de mi, / e enfingede-vos bem des aqui*”. Neste sentido, é interessante notar que apesar de a *velida* tomar a palavra para demonstrar o

¹⁴² Texto integral em anexo (anexo IX).

¹⁴³ O facto de a protagonista designar o destinatário do seu discurso de “*senhor*” levou, aliás, José Joaquim Nunes e Elsa Gonçalves a considerarem que tal forma de tratamento se deveria à condição real de D. Dinis. Contudo, uma vez que tal designação da figura masculina não é inédita nos cantares de voz feminina, surgindo até como sinónimo e complemento do vocábulo “*amigo*” – como sucede em cantigas da autoria de Estevão Faião (A 240, B 428, V 40) e de Pero da Ponte (B 836, V 422), nas quais a personagem masculina é definida como “*amig’e senhor*”, enquanto num cantar de Pero Gonçalves de Portocarreiro (B 920bis, V 508) a *velida* se dirige ao seu amado como “*meu amigo e meu senhor e lume destes olhos meus*” –, cremos que a utilização do termo “*senhor*” na cantiga em análise pode ter uma outra finalidade que não a referência ao estatuto do rei, pois, surgindo num contexto em que donzela pretende mostrar a sua sanha e desprezo perante o seu interlocutor, promove imediatamente uma ideia de distanciamento, de formalidade e de frieza entre os dois, solução que também lhe permite evitar a utilização do termo “*amigo*” para a ele se referir.

desprezo que dá e dará às gabarolices do amigo, esta sua alocução, em que revela toda a sua indignação perante tal comportamento masculino, desmente tudo aquilo que assevera tão firmemente: é a própria decisão de tomar a palavra e o tom irado do seu discurso que desdizem aquilo que aqui diz.

Como se percebe na primeira copla, as gabarolices do “*mentiral*” são essencialmente expressas através dos seus cantares, onde se afirma seu amigo (“*Vós que vos em vossos cantares meu / amigo chamades, creede bem / que nom dou eu por tal enfinta rem*”, vv. 1-3); no entanto, não é especificado em que género de cantares o interlocutor da *velida* se assume como seu “amigo”. Assim, e uma vez que é apenas nas cantigas de voz feminina que o termo “amigo” é utilizado, poderíamos supor que é a este registo que a *velida* se está a referir quando fala dos “cantares” compostos pelo destinatário das suas palavras. Se tal hipótese estiver correta, o termo “*enfinta*” aqui utilizado pode mesmo ter um duplo alcance, significando tanto “gabarolice” como “fingimento”, na medida em que, fingindo a voz da amada em cantigas em que se chama a si próprio de “amigo”, o trovador está assim a gabar-se de ser por ela correspondido. Deste modo, na nossa opinião, esta será uma referência metatextual ao processo de fingimento de um sujeito feminino que está na base destes cantares, “*enfinta*” que a protagonista desta composição renega.

Neste sentido, é muito interessante que seja através de uma cantiga de amigo que a *velida* critica a essência deste género lírico, ou seja, que a sua contestação ao fingimento intrínseco aos cantares de amigo aconteça afinal dentro de uma nova composição deste género. No mesmo sentido, é também curioso que a protagonista reprove o meio através do qual pode tomar corpo e palavra, pois, se critica este sistema, é só através dele que pode existir e fazer-se ouvir. Neste texto, verifica-se, então, uma verdadeira proto-heteronímia¹⁴⁴, já que a voz fingida da *velida* parece interpelar diretamente o trovador, ou seja, o manipulador do fantoche lírico que ela na verdade é, tornando-se, assim, o fenómeno de despersonalização subjetiva ainda mais complexo e interessante. Ficção e realidade tornam-se, então, conceitos relativos, quando a criatura se torna sujeito e fala do seu criador como objeto, quando a ficção adquire tal realidade que põe a realidade ao seu nível, como aqui acontece, na medida em que, diretamente

¹⁴⁴ Feliz expressão cunhada por Graça Videira Lopes, “Ecos internos na poesia galego-portuguesa: a proto-heteronímia em João Garcia de Guilhade”, *Ensinar a pensar con liberdade e risco, volume de homenagem ao Prof. Basilio Losada*, Barcelona: Universidade de Barcelona, 2000, disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/guilhade.pdf>. [Consulta em 13 de janeiro de 2012].

criticado pela *velida*, o trovador é, assim, convidado a fazer parte do universo ficcional por si criado. Interpretada desta forma, esta cantiga torna-se, assim, muito importante no âmbito do nosso estudo, pois oferece-nos uma reação muito realista e curiosa de uma mulher que não se revê na forma como é cantada e recriada pelo trovador.

Pode ser também a fanfarronice do amigo o motivo da sanha de uma outra *velida* encenada por D. Dinis, na cantiga “*Amig’e fals’e desleal*” (B 583, V 186)¹⁴⁵. O assunto que motiva este discurso da *velida* é o facto de o amigo ter agido de forma insensata, não sendo, todavia, clarificada a razão da ira feminina, cabendo ao leitor a indagação dos seus motivos. Tentemos nós encontrar a solução deste enigma: neste texto, a protagonista acusa o amigo de “*fals’e desleal*”¹⁴⁶ (v. 1), por ter procedido como quem “*nom é sabedor / de bem nem de prez nem d’amor*” (vv. 8-9), o que indicia que o amigo terá cometido uma falha grave relativamente às regras da cortesia, provavelmente, ao que o texto indica, ao nível da mesura, ou seja, da discrição que deveria envolver o seu relacionamento amoroso com a *senhor*. Com efeito, esta enunciação parece indicar que a causa da ira da donzela terá sido o facto de o amigo não ter sabido guardar segredo do seu amor por ela, pondo, assim, em causa o seu prez.

O comportamento leviano do amigo levou-o, então, a cair em desgraça e no desfavor da sua *senhor*, que lhe declara que é inútil apelar à sua mercê, visto que, mesmo que pudesse, já não poderia valer-lhe: “*que prol há de vos trabalhar / d’ena mia mercee cobrar? / Ca tanto o trouxestes mal / que nom hei, de vos bem fazer, / pero m’eu quisesse, poder*” (vv. 2-6), não podendo fazer nada para o ajudar: “*Caestes [vós] em tal cajom / que sol conselho nom vos sei, / ca já vos eu desemparei*” (vv. 13-15), ficando também inviabilizada a possibilidade de lhe fazer algum bem, como nota José Mattoso, no comentário que faz a esta cantiga: “*al desamparar al vasallo desleal, el señor deja de estar obligado a prestarle «consejo» y «ben fazer»*”¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Texto integral em anexo (anexo XXXI).

¹⁴⁶ Encontramos acusações semelhantes noutras cantigas de amigo, veja-se um outro texto de D. Dinis (B 595, V 198), em que a *velida* clama “*Ai fals’amig’e sem lealdade*” (v. 1), “*Amigo fals’e muit’encoberto*” (v. 6) e “*Ai fals’amig*” (v. 11); a protagonista de uma outra composição dionisina refere-se também ao amigo como (B 601, V 204) “*aquel meu desleal*” (v. 2). “*Fals’amigo*” é também a acusação que abre uma composição de Afonso Mendes de Besteiros (B 729, V 330); também num cantar de Nuno T rez (B 1201, V 806) o amigo é caracterizado de “*fals’e traedor*” e Juião Bolseiro (B 1172, V 778) dá voz a uma mulher que critica o seu amigo por ser “*falso, desleal*” (v. 4). O que distingue o texto em análise destes outros é o facto de aqui não ser explicitado o motivo da ira e das acusações da *velida*, pois, nos outros casos citados, o amigo é acusado de traição ou de se ter gabado sem motivo dos favores dela.

¹⁴⁷ José Mattoso, “La difusión de la mentalidad vasallática en el lenguaje cotidiano”, *Studia historica. Historia medieval*, n.º 4, 1986, pp. 171-184, p. 182.

A questão que abre a composição, “*Amig’e fals’e desleal, / que prol há de vos trabalhar / d’ena mia mercee cobrar?*” (vv. 1-3), parece demonstrar que a protagonista está, aqui, a dar resposta aos rogos de misericórdia do seu servidor, situação que, aliás, encontramos amiúde nas cantigas de amor. Com esta sua exposição, o objetivo da *velida* é, assim, informar o amigo de que de nada vale rogar pela sua clemência, pois, dado o seu comportamento faltoso, não quer, nem pode, mesmo se quisesse, valer-lhe, desvinculando-se, assim, das obrigações que teria para com este seu servidor, conforme observa Raúl César Gouveia Fernandes: “*conseqüentemente, o contrato vassálico perde validade e a dama não mais deve o conselho, a mercee e o bem fazer, que constituíam as obrigações (...) decorrentes da homenagem e que, em termos institucionais, significavam o amparo, a ajuda e a proteção devidas ao vassalo.*”¹⁴⁸.

Assim, neste texto, encontramos mais uma *velida sanhuda* que adota uma postura mais próxima da da *senhor* que, do alto da sua soberania, desampara o amigo, punindo-o pelo seu desrespeito das regras rígidas da cortesia.

A falsidade do amigo aqui cantada é também mencionada numa outra cantiga dionisina, “*Ai fals’amig’e sem lealdade*” (B 595, V 198)¹⁴⁹, na qual, desta feita, surge especificado o motivo da sanha da donzela: a aparente traição do seu amado¹⁵⁰, contra quem, por isso, dirige a sua ira. Neste caso específico, o lugar que a cantiga ocupa nos cancioneiros pode ser significativo, na medida em que surge depois de uma composição do rei em que uma amiga denuncia à *velida* a traição do amigo dela (“*O voss’amig’, ai amiga*”, B 594, V 197)¹⁵¹. A existir, de facto, uma ligação entre os dois textos, que até poderiam ser apresentados sequencialmente, esta poderia ser, então, a reação da donzela à denúncia feita pela amiga na composição anterior. Com efeito, a protagonista não explicita como soube da traição do amigo, mas, através do tom decidido e inflexível com que o enfrenta e das expressões que utiliza para demonstrar a sua convicção naquilo que expõe, como “*sei eu já por verdade*” (v. 4), “*sei eu já bem por certo*” (v. 9) ou “*sei eu, que o bem sabia*” (v. 14), dá a entender que a infidelidade do amigo não é, para si, apenas uma desconfiança, é já uma certeza.

¹⁴⁸ Raúl Cesar Gouveia Fernandes, “Sempr’ andarei por voss’ ome”: a vassalagem de amor na lírica trovadoresca”, *SCRIPTA*, vol. 11, n.º 21, 2.º sem., 2007, Belo Horizonte, p. 221-233, p. 226.

¹⁴⁹ Texto integral em anexo (anexo XLIII).

¹⁵⁰ Encontramos, no cancioneiro de amigo, outras donzelas que exprimem, de diversas formas, a sua indignação por conta da traição do amigo, veja-se João Peres de Aboim B 668, V 271, B 670, V 273 e B 674, V 276; Afonso Mendes de Besteiros B 729, V 330; João Garcia de Guilhade B 747, V 349; Fernão Velho B 819, V 403; Pero da Ponte B 832, V 418; João Garcia B 846, V 432; Sancho Sanches B 937, V 525; João Airas de Santiago B 1047, V 637; Juião Bolseiro B 1170, V 776 e B 1174, V 780.

¹⁵¹ No capítulo dedicado às cantigas enunciadas pela amiga, analisaremos este texto mais detalhadamente.

A raiva que esta deslealdade do amigo desperta na *velida* é bem patente através da forma crítica e depreciativa como esta a ele se refere, acusando-o, nas apóstrofes que lhe são dirigidas, de mentiroso e dissimulado: “*Ai fals’amig’e sem lealdade*” (v. 1), “*Amigo fals’e muit’encoberto*” (v. 6), “*Ai fals’amig’*” (v. 11). Como a donzela explica, a sua indignação é ainda maior porque não esperava do namorado um comportamento tão desleal e ardiloso: “*eu nom me temia / do gram mal e da sabedoria / com que mi vós há gram temp’andastes*” (vv. 11-13). Além disso, a infidelidade do amigo não é recente: apesar de a protagonista só agora ter descoberto, tal infâmia já se arrasta há bastante tempo, como salienta no refrão intercalar, “*com que mi vós há gram temp’andastes*”, expressão que, repetindo-se ao longo da cantiga, dá mais ênfase à duração da traição e atesta de forma ainda mais expressiva como o amigo teve “*sabedoria*” para manter durante tanto tempo a sua *senhor* enganada¹⁵² e, deste modo, o quanto foi traiçoeiro, dissimulado e desrespeitoso relativamente à mulher com quem tinha um compromisso, o que degrada ainda mais a sua imagem aos olhos do leitor/público.

Além disso, o comportamento do amigo é ainda mais reprovável na medida em que – ao contrário daquilo que se verifica na já referida composição “*O voss’amig’, ai amiga*” (B 594, V 197), que surge antes desta cantiga nos cancioneiros, em que a amiga da *velida* recrimina principalmente a mulher que seduzira o amigo –, na traição aqui exposta, segundo aquilo que sabemos através da *velida*, o namorado não teve uma atitude passiva, tendo sido ele a tomar iniciativa de se aproximar de outra mulher, como se percebe através da imagem dinâmica que serve de metáfora à infidelidade masculina, presente no refrão que finaliza cada copla: “*a que vós atal pedra lançastes*”. Esta enunciação, que não encontra par nos cancioneiros, pode, como nota Henry Lang¹⁵³, ter origem no provérbio “lançar a pedra e esconder a mão”, que corroboraria a crítica da dissimulação do amigo. Talvez seja, então, por considerar que foi o amigo que tomou a iniciativa de cortejar outra mulher que a *velida* não recrimine nem amaldiçoe a sua rival, virando a sua sanha apenas na direção do amigo. Neste sentido, note-se também que, ao contrário de outras cantigas de amigo em que o amigo é acusado de traição, aqui, a donzela não mostra nenhuma tristeza pelo facto de o perder para outra, sentindo apenas

¹⁵² De forma muito semelhante, também uma personagem feminina de uma cantiga de Pero de Armea denuncia a falsidade do seu amigo, que com palavras de amor e submissão encobria o seu interesse por outra mulher: “*Amiga, grand’engan’hov’a prender / do que mi fez creer mui gram sazom / que mi queria bem de coração, / tam grande que nom podia guarir; / e tod’aquest’era por encobrir / outra que queria gram bem entom*” (vv. 1-5).

¹⁵³ Henry Lang, *Cancioneiro d’El Rei Dom Denis*, Op. cit., p. 338. Como o autor nota, o provérbio é também referido nas *Obras* do Marquês de Santillana, com a seguinte configuração: “*echa la piedra e absconde la mano*”.

ira pelo seu antigo servidor, que desejaria, então, ver justamente castigado por todo o mal que lhe causara, como expressa na finda: “*e de colherdes razom seria / da falsidade que semeastes*”. Como repara Henry Lang, esta enunciação parafraseia aparentemente o provérbio: “cada um colhe o que semeia”¹⁵⁴, tese bastante plausível, na medida em que, como vimos, o rei parece retomar outro adágio no refrão desta cantiga.

Nesta composição, D. Dinis traça, então, um perfil feminino único dentro do seu *corpus* poético, o da donzela traída e despeitada, ilustrando de forma irrepreensível e verosímil toda a sua ira, despeito e desejo de ser justamente vingada.

Por fim, podemos conjecturar que esta aparente traição do amigo poderá ter sido apenas uma sua artimanha para captar a atenção da *senhor*, fundamentando-nos numa cantiga de amor de D. Dinis (B 522, V 105) em que a voz masculina se regozija pelo facto de o seu estrategema para conseguir falar com a amada – fazê-la crer de que estaria enamorado de outra mulher – ter dado resultados, como se percebe na primeira copla da composição:

Nostro Senhor, hajades bom grado
por quanto m’hoje mia senhor falou;
e tod’esto foi porque se cuidou
que andava doutra namorado;
ca sei eu bem que mi nom falara,
se de qual bem lh’eu quero cuidara.

Para concluir a análise da figura da *sanhuda* no cancioneiro de D. Dinis, parece-nos relevante atentar ainda no texto “*Pesar mi fez meu amigo*” (B 563, V 166)¹⁵⁵, no qual, diferentemente das cantigas que temos vindo a examinar, a *velida* se mostra compreensiva perante o comportamento faltoso do amigo, que, segundo conta a uma sua amiga, lhe fizera “*pesar*”, não especificando, contudo, que tipo de mal ele lhe fizera. Com efeito, contrariamente ao expectável, na cantiga em análise, ao invés de reprovar o comportamento do amigo que a melindrara, a *velida* defende-o, asseverando que se ele imaginasse que a magoaria, nunca tal “*pesar*” lhe teria feito, pois, está certa de “*que ant’el querria morrer / ca mi sol um pesar fazer*”, como reitera no refrão. O filólogo Henry Lang¹⁵⁶ chamara já a atenção para as curiosas semelhanças que se verificam entre este refrão e os versos 6203-6204 do já mencionado romance medieval *Flamenca*: “*Avans volria el morir / Ques eu suffris anta ni dan*”¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Idem, Ibidem, p. 338. O especialista acrescenta que tal provérbio surge já atestado na obra do trovador provençal Peire Cardinal, cuja atividade poética se desenrolou provavelmente até cerca de 1270, transcrito da seguinte forma: “*Car qui fai delial obra Segon c’a servit, o cobra*”.

¹⁵⁵ Texto integral em anexo (anexo XI).

¹⁵⁶ Henry R. Lang, *Cancioneiro d’El Rei Dom Denis*, Op. cit., p. 331.

¹⁵⁷ Paul Meyer (ed.), *Le roman de Flamenca*, Op. cit., p. 1233.

Desta forma, a donzela decide, então, perdoar o amigo pelo mal que este lhe fizera, pois sabe que apenas assim procedera por negligência, ignorando que lhe causaria algum transtorno, estando certa de que, se adivinhasse as consequências dos seus atos, o seu apaixonado teria agido de forma diversa: “*nom cuidou que mi pesasse / do que fez, ca sei eu mui bem / que do que foi nom fora rem*” (vv. 7-9), visto que, como repete: “*ca sei que se fora matar / ante ca mi fazer pesar*” (vv. 14-15).

A finda da composição apresenta uma reflexão bastante graciosa e relevante, revelando o quanto a *velida* se orgulha e está convicta do domínio que exerce sobre o amigo, tendo até poder de vida ou de morte sobre ele: “*Ca, de morrer ou de viver, / sab’el ca x’é no meu poder*”¹⁵⁸. Assim, neste texto, encontramos, uma vez mais, uma ficção feminina muito bem concebida, a meio caminho entre a *velida* que também sofre por amor e a *senhor* que se envaidece por perceber o poder que tem sobre o amigo.

De tudo o que temos vindo a analisar, conclui-se que as cantigas da *sanhuda* são de extrema importância para a nossa análise da questão da ficção da voz feminina nos cantares dionisinos, ao mostrarem o engenho de trovadores que, como D. Dinis, conseguiram despersonalizar-se de uma forma tão completa e dramática, denunciando e criticando, com notável veemência argumentativa, comportamentos, intenções e desejos tipicamente masculinos através de consistentes e realistas ficções femininas que se distinguem pela coragem com que enfrentam o amigo e pela singularidade, força e verosimilhança do seu caráter.

Na nossa análise, foi também interessante notar como, em contraponto com estas personagens, o rei encena também uma protagonista que, ao invés de se assanhar ao amigo, compreende que este apenas procedera mal por negligência, perdando então as suas faltas, atitude que, sendo diametralmente oposta à das outras *velidas* lesadas por atos dos seus amados, revela a capacidade do nosso autor de se multiplicar em figuras femininas variadas, reagindo de forma diversa a situações semelhantes.

4.1.3. A *velida coitada*

No cancionero de amigo de D. Dinis, a par das várias figuras femininas que, do alto da sua condição de *senhor*, contemplam impassivelmente o sofrimento dos amigos ou que censuram o comportamento masculino, encontramos um outro tipo de mulher

¹⁵⁸ Crença fundamentada nas arrebatadas declarações que encontramos em vários cantares de amor, veja-se a título de exemplo, os versos iniciais de uma cantiga dionisina (B 508, V 91): “*Pois mia ventura tal é já / que sodes tam poderosa / de mim, mia senhor fremosa*” (vv. 1-3).

bem distinto: o da *velida* que afirma compartilhar da *coita* do a, cujos sentimentos assume também retribuir. Com efeito, através destes cantares, visualizamos um perfil feminino muito diferente daquele que temos vindo a analisar, tanto nas cantigas em que a *velida* se assumia como *senhor* como naqueles em que intervém a *sanhuda*: aqui, a protagonista adota uma postura e um discurso mais próximos dos da voz masculina que, nas cantigas de amor, se lamenta pelos tormentos a que o amor o sujeita.

De seguida, procederemos então à análise das composições do *corpus* dionisino em que a *velida* confessa a sua *coita* amorosa e se lamenta: são elas as cantigas “- *De que morredes, filha, a do corpo velido?*” (B 567, V 170), “*Meu amig’, u eu sejo*” (B 596, V 199), “*Bem entendi, meu amigo*” (B 553, V 156), “*Meu amigo, nom poss’eu guarecer*” (B 581, V 184), “*Coitada viv’, amigo, porque vos nom vejo*” (B 593, V 196), “*Nom sei hoj’, amigo, quem padecesse*” (B 604, V 207) e “*Vai-s’o meu amig’alhur sem mi morar*” (B 603, V 206)¹⁵⁹.

Em primeiro lugar, analisaremos a cantiga “- *De que morredes, filha, a do corpo velido?*” (B 567, V 170)¹⁶⁰, que apresenta um interessante diálogo entre a *velida* e a sua *madre*. Preocupada com a manifesta tristeza da sua filha, a mãe interpela-a, para perceber o motivo da sua infelicidade¹⁶¹. A cantiga inicia-se, aliás, com a interrogação da progenitora: “- *De que morredes, filha, a do corpo velido?*”, verso que explicita, de imediato, toda a situação em causa: o vocativo “*filha*” identifica as duas personagens em

¹⁵⁹ Neste conjunto, poderíamos ainda incluir os textos “- *Amigo, queredes-vos ir?*” (B 575/576, V 179) e “- *Nom poss’eu, meu amigo*” (B 578, V 181), os quais, constituindo diálogos entre as vozes masculina e feminina, serão tratadas num capítulo à parte.

¹⁶⁰ Texto integral em anexo (anexo XV).

¹⁶¹ Encontramos, nos cancioneiros galego-portugueses, várias composições em que a mãe interpela a filha, pelas mais diversas razões e com diferentes tons e intenções, seja para apurar que tipo de relacionamento tem com o amigo, para criticar o seu comportamento ou para a incitar a seduzir o seu namorado. Dentro deste conjunto, são particularmente relevantes, nesta análise, aquelas em que a figura materna se apercebe do estado emocional conturbado da filha e decide averiguar qual o seu motivo, nomeadamente, uma composição de João Baveca (B 1227, V 832), em que a mãe, a fim de tentar perceber a razão da angústia dos amantes, interpela a *velida*: “- *Filha, de grado queria saber / de voss’amig’e de vós ãa rem: / como vos vai ou como vos avém. / (...) vejo-vos sempre com el falar / e vejo-vos chorar e el chorar.*” (vv. 1-3, 8-9), ao que a *velida* lhe responde: “*quero-lh’eu bem e que-lo el a mi / e bem vos digo que nom há mais i.*”. Uma outra *madre*, desta feita encenada por Pero de Ver (B 1134, V 725), manifesta também a sua preocupação para com a angústia manifesta da filha, que responde de forma lacónica: “- *Vejo-vos, filha, tam de coração / chorar tam muito que hei en pesar / e venho-vos por esto preguntar / que mi digades, se Deus vos perdom, / por que mi andades tam trist’e chorando. / - Nom poss’eu, madre, sempr’andar cantando.*” (vv. 1-6). Muito interessante para a nossa análise é ainda uma composição do jogral Lopo (B 1252, V 857) na qual que a mãe interroga a filha para tentar perceber o motivo da sua tristeza: “- *Filha, se gradoedes, / dizede que haveades. / (...) - Dizede, pois vos mando, / por que ides chorando.*” (vv. 1-2, 7-8). O refrão da composição parece funcionar, ao longo da composição, como um pensamento íntimo da *velida*, tornando-se apenas audível na última copla, em que finalmente confessa a sua *coita* amorosa: “- *Par Sam Leuter vos digo: / cuidand’em meu amigo, / nom mi dam amores vagar.*” (vv. 10-12). Dentro deste conjunto de composições em que a mãe questiona a filha acerca da sua relação amorosa, a cantiga de D. Dinis em análise adquire um especial relevo, por ser a única em que a *velida* confessa sinceramente a razão do seu desassossego, abrindo totalmente o seu coração à *madre*.

diálogo e a questão colocada revela simultaneamente a curiosidade materna relativamente ao estado emocional da *velida* e a evidente perturbação desta última. À interrogação da mãe, a filha responde confessando imediata e sinceramente a razão da sua *coita*, recorrendo à metáfora hiperbólica da morte de amor que a mãe já utilizara para ilustrar a angústia em que vive: “- *Madre, moiro d’amores que mi deu meu amigo*” (v. 2). Sendo a cantiga paralelística, a segunda copla repete, com uma ligeira alteração vocabular, as ideias expressas na primeira estrofe, efeito que, neste caso, contribui para a expressividade da cena, acentuando a curiosidade e preocupação da mãe, que repete a sua interrogação, e tornando mais vívidos os sentimentos manifestados pela *velida*.

Na terceira copla, a protagonista acrescenta um pormenor ao seu relato: “*Madre, moiro d’amores que mi deu meu amigo, / quando vej’esta cinta que por seu amor cingo.*” (vv. 7-8), salientando que a sua angústia é acirrada pela observação – gesto físico que o trovador nos deixa presenciar – da cinta que consigo traz, referência assaz relevante, na medida em que, aparentemente, tal como era comum na época, esta peça lhe teria sido oferecida pelo namorado. Ao mesmo tempo, cingindo o corpo da *velida* como um anel de compromisso, a cinta constituiria um símbolo do seu compromisso. Curiosamente, o mesmo motivo é explorado por Gonçalo Anes do Vinhal que, numa sua cantiga de amigo (B 708, V 309), dá voz a uma donzela que também suspira de nostalgia quando repara na cinta que o amigo lhe dera e ajudara a colocar: “*Quand’eu vi esta cinta que m’el leixou / chorando com gram coita, e me nembrou / a corda da camisa que m’el filhou, / houv’i por el tal coita no coração, / pois me nembra, fremosa, u m’enmentou, / que a morrer houvera por el entom. // Nunca molher tal coita houv’a sofrer / com’eu, quando me nembra o gram prazer / que lh’eu fiz, u mi a cinta vëo cinger*” (vv. 13-21). Tal como sucede neste texto de Gonçalo Anes do Vinhal, também na cantiga de D. Dinis a cinta é, para a protagonista, o símbolo que lhe recorda o amigo e os momentos agradáveis que partilharam, conforme concretiza nas últimas coplas: “*quando vej’esta cinta que por seu amor cingo / e me nembra, fremosa, como falou connigo.*” (vv. 13-14).

Apesar de a composição ser aparentemente simples do ponto de vista do conteúdo, o refrão, “*Alva é, vai liero*”, de difícil leitura nos manuscritos, aliás, confere-lhe uma inesperada complexidade, de tal forma que, na sua edição das cantigas de amigo, José Joaquim Nunes assumiu não ter conseguido perceber o seu significado¹⁶².

¹⁶² José Joaquim Nunes, *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, vol. 3, Op. cit., p. 25: “*O estribilho alva, que os Cancioneiros da Vaticana e Brancutti apresentam, talvez esteja por a alva,*

De facto, aparentemente, apesar da sua musicalidade notável, este refrão não se coaduna com o resto do texto, parecendo pertencer a uma “*realidade textual diferente*”, como enuncia Toribio Fuente Cornejo¹⁶³, não sendo impossível que o rei o tenha recuperado da tradição oral ou de alguma composição erudita que não chegou até nós.

Vejamos, então, os diversos problemas de interpretação que este refrão levanta: em primeiro lugar, não se percebe qual o preciso significado do termo “*alva*” quando utilizado neste contexto, podendo funcionar tanto como referente temporal como enquanto qualificativo da figura feminina ou podendo ainda, como se verifica relativamente a uma outra composição dionisina, “*Levantou-s’a velida*” (B 569, V 172), acumular simultaneamente estas duas significações. Além disso, também o vocábulo “*liero*”, que não ocorre mais nenhuma vez nos cancioneiros galego-portugueses, não é de fácil entendimento e enquadramento na estrutura da cantiga. Acresce a esta questão o facto de, nos manuscritos, o verso não estar, como habitualmente, acentuado nem pontuado, o que permite, assim, várias leituras diferentes, de que Setphen Reckert dá conta: “*En ambos apógrafos el refrán aparece sólo una vez, después de los dos primeros versos. Desde luego, tratándose de una fuente manuscrita medieval, no tiene ni puntuación ni acento, de modo que se presta a tres posibles lecturas: «alva, e vai liero», «alva é, vai liero» y «a alva, e vai liero».*”¹⁶⁴.

Com efeito, se acentuarmos e pontuarmos o refrão da seguinte forma: “*à alva, e vai liero*”, o vocábulo “*alva*” referir-se-ia à manhã, continuando o texto das coplas, conforme sintetiza o mesmo especialista: “*cada repetición de la palabra alva está ligada gramaticalmente a la frase que la precede: el amigo (o amado) «dio amores» — es decir, pesar de amor— a la amiga a alva, despidiéndose de ella; ella ciñe (o viste) su cinta a alva; él habla con ella (o hablan ambos) á alva*”¹⁶⁵, sendo que, desta forma, a expressão “*vai liero*” constituiria uma suspiro da *velida*, que se recordaria assim que o amigo já estaria de partida.

espécie de interjeição referente ao romper do dia; as restantes palavras e vai liero não sei interpretar, afigurando-se-me talvez lapso do copista; todavia Diez explica liero por ligeiro; mesmo tomando este adjetivo por advérbio, o sentido continua obscuro”.

¹⁶³ Toribio Fuente Cornejo, “Bilingüismo y bipoeticidad. A propósito de algunos textos medievales”, *Atas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, coord. Margarita Freixas, Santander: Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, pp. 773-780, p. 773.

¹⁶⁴ Stephen Reckert, “«Al Alba Venid, Buen Amigo». Itinerario De Un Tema Poético A Través De Espacio Y El Tiempo”, *Revista de poética medieval*, n.º 9, 2002, pp. 63-84. Disponível online em <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4371/Al%20Alba%20Venid,%20Buen%20Amigo.%20Itinerario%20de%20un%20Tema%20Po%C3%A9tico%20a%20Trav%C3%A9s%20del%20Espacio%20y%20Tiempo.pdf?sequence=1> 80. [Consulta em 23 de junho de 2012].

¹⁶⁵ Idem, *Ibidem*, p. 81.

Se pontuado e acentuado de outra forma, como “*alva é, vai liero*”, o refrão adquiriria outra significação totalmente distinta, parecendo transmitir o pensamento secreto da donzela, em cuja mente ecoariam as palavras que dissera ao amigo ao amanhecer, depois de um encontro amoroso, alertando-o de que, com a chegada do dia, ele teria de partir. Esta leitura tornaria mais clara a expressão “*vai liero*”, que constituiria, assim, uma exclamação ansiosa da *velida*, que, desta forma, exortaria o amigo a partir. Assim interpretado, o refrão indicaria, então, que, com o romper da manhã, os amantes teriam sido obrigados a separarem-se, o que justificaria a melancolia da donzela, que continuava a recordar com nostalgia o seu último encontro¹⁶⁶. Neste sentido, esta enunciação não teria ligação com os versos das coplas, constituindo um pensamento íntimo da *velida*¹⁶⁷ que, apesar de confessar à mãe a sua *coita* amorosa, lhe ocultaria, assim, o encontro que tivera com o amigo.

Seja qual for o seu significado, este refrão destaca-se pelo facto de constituir uma nota de dinamismo que contrasta com lirismo das coplas, como repara Toribio Fuente Cornejo, que crê que o rei “*quiso jugar com las posibilidades expresivas que le permitían la interrupción de la confesión de la hija, basada en la inmovilidad, com un estribillo diferente que evocase un universo lírico distinto y actuase a modo de contrapunto temático produciendo un «efecto», un juego de contrastes*”¹⁶⁸.

Além disso, neste texto, a definição das personagens envolvidas é, uma vez mais, bastante realista: a *madre* – que, nesta cantiga, tem apenas uma breve participação (intervindo apenas duas primeiras coplas, onde repete a sua interrogação), mas de grande relevância, sendo a sua curiosidade que motiva a confissão da *velida*, – e a *velida* apaixonada, que afirma “morrer de coita” pela ausência do amigo.

¹⁶⁶ Este incentivo à partida motivado pela chegada da luz do dia é um motivo característico do conjunto variado de textos que se enquadram na definição genérica de “*albas*”, que encontramos tanto na lírica tradicional como na literatura culta provençal. Tal como aqui se verifica, nas *albas* provençais, o termo “*alva*” surge habitualmente no refrão, o que levou a que esta cantiga fosse tradicionalmente inserida no pretense conjunto das *albas* galego-portuguesas, apesar de, como observam Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín, *A Cantiga de Amigo*, Op. cit., p. 224, nada mais no texto nos permitir integrá-lo neste registo. Sobre a adaptação da alba à lírica galego-portuguesa, Vide Mercedes Brea, “*Albas y alboradas ¿un problema genérico o terminológico en la lírica gallego-portuguesa?*”, *Atas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, vol. 1, coord. Mercedes Pampín Barral e M. Carmen Parrilla García, Noia: Toxosoutos, 2005, pp. 99-126.

¹⁶⁷ Tal processo encontra par noutras composições, veja-se o caso da célebre cantiga “*Digades, filha, mia filha velida*” (B 1192, V 797), de Pero Meogo, em que o refrão, “*os amores hei*”, parece também ser um aparte da *velida*, que tenta ocultar a sua relação amorosa da mãe.

¹⁶⁸ Toribio Fuente Cornejo, “*Bilingüismo y bipoeticidad. A propósito de algunos textos medievales*” Op. cit., p. 774.

Várias são as composições em que D. Dinis explora o sofrimento da *velida* decorrente da sua impossibilidade de estar com o amigo conforme desejava. Entre estas, conta-se a cantiga “*Meu amig’, u eu sejo*” (B 596, V 199)¹⁶⁹, que passaremos agora a analisar. Esta composição, de construção elaborada e ritmo vivo, aproxima-se, tanto ao nível do tema como dos processos retóricos e expressivos que presidem à sua construção, da estética dos cantares de amor, exprimindo-se a *velida* em termos muito semelhantes aos do protagonista das composições líricas de voz masculina. De facto, tal como acontece nas cantigas de amor, também aqui a donzela confessa a *coita* pungente que sente quando longe do amigo, sendo o seu sofrimento corroborado ao longo do texto, seja no refrão intercalar “*e por en vivo coitada*”, seja nos versos que o seguem: “*com este mal sobejo*” (v. 5), “*com gram coita sobeja*” (v. 11), “*com aqueste mal tanto*” (v. 17), e ainda no refrão, que conclui a ideia iniciada nestes versos: “*que sofr’eu, bem talhada*”, enunciação que se destaca ainda por apresentar o autoelogio da protagonista. Vivendo amarguradamente enquanto o amigo tarda, a *velida* anseia impacientemente pelo seu regresso, como refere no início de cada copla: “*Meu amig’, u eu sejo, / nunca perço desejo / senom quando vos vejo*” (vv. 1.3)¹⁷⁰, “*U quer que sem vós seja, / sempr’o meu cor deseja / vós, até que vos veja*” (vv. 7-9) e “*Nom é senom espanto, / u vos nom vejo, quanto / hei deseje’, e quebranto*” (vv. 13-15).

Existem também textos em que a *velida* equipara o seu sofrimento ao do amigo, como acontece na composição “*Bem entendi, meu amigo*” (B 553, V 156)¹⁷¹, onde se estabelece um paralelo entre o sofrimento que a *velida* e o amigo sentem. Neste texto, a *velida* revela ao amigo que se apercebera da *coita* que ele “*noutro dia*” sentira por se ter visto impedido de falar com ela, situação que, como depois confessa, também a consternara, de tal forma que crê que o seu sofrimento fora incomparavelmente superior ao do namorado. Os versos iniciais da cantiga, “*Bem entendi, meu amigo, / que mui gram pesar houvestes / quando falar nom podestes / vós noutro dia comigo*” (vv. 1-4),

¹⁶⁹ Texto integral em anexo (anexo XLIV).

¹⁷⁰ Enunciação que encontra paralelo em versos de duas cantigas de João Soares Coelho – como vimos, trovador próximo de Afonso III: numa destas composições (B 679 / V 282), lê-se: “*Quem lh’ora dissesse quam trist’hoj’eu sejo / e quant[o] hoj’eu mui fremosa desejo / falar-lh’e vee-l’, e pois que o nom vejo, / e que farei eu, louçana?*” (vv. 9-12), noutra (B 690, V 292), encontramos a seguinte enunciação “*Que fremosa que sejo, / morrendo com desejo*”, vv. 10-11). Mais relevante ainda é o facto de D. Dinis explorar a rima entre os vocábulos “*sejo*”, “*veja*” e “*desejo*” noutras cantigas de tema idêntico, B 578, V 181 e B 593, V 196, onde encontramos, respetivamente, as enunciações “*Nom poss’, u vos nom vejo, / viver, ben’o creede, / tam muito vos desejo*” (vv. 7-9), e “*Coitada viv’, amigo, porque vos nom vejo, / e vós vivedes coitad’e com gram desejo / de me veer e mi falar, e por en sejo / sempr’em coita tam forte / que nom m’é senom morte, / come quem viv’, amigo, em tam gram desejo*” (vv.1-6), textos que, mais adiante, analisaremos.

¹⁷¹ Texto integral em anexo (anexo I).

apenas centrados no tormento masculino, poderiam dar a entender que fora apenas o amigo o prejudicado pela impossibilidade de se falarem; contudo, o verso 5, “*mais certo seed’, amigo*” introduz, através da conjunção adversativa, uma mudança de tonalidade, concretizada no refrão: “*que nom fui o vosso pesar / que s’ao meu podess’iguar*”. Através destes versos, a protagonista revela, então, que também se ressentira de tal situação, que, segundo crê, fora mais nociva para ela do que para o amigo.

Deste modo, encontramos, nesta composição, uma contraposição – que chega a adquirir os contornos de uma competição – do sofrimento dos dois protagonistas do jogo amoroso, tentando a *velida*, com o seu discurso, demonstrar que a sua *coita* amorosa é superior à do amigo. De facto, se acentua hiperbolicamente o sofrimento do amigo, reiterando as ideias expressas nos cantares de amor, dizendo que, por não poder falar com ela, o namorado sentira “*gram pesar*” (v. 2) e fora “*tam coitado / que nom havia recado*” (vv. 9-10), chegando mesmo a referir que o seu “*pesar*” fora tal que não poderia haver outro semelhante, como se percebe nos versos 15-17: “*Bem soub’, amigo, por certo / que o pesar daquel dia / vosso, que par nom havia*”, a *velida* refere que, mesmo assim, a sua *coita* fora ainda mais intensa e insuportável, não podendo ser comparada com a do amado. Desta forma, parece que a protagonista exalta o sofrimento masculino de forma tão hiperbólica com o principal intuito de mostrar que se o “*pesar*” do amigo era já, de tão imenso, singular e incomparável, o seu, por consequência, seria extraordinariamente incomensurável e excecional, ideia reiterada, aliás, na finda: “*Ca o meu nom se pod’osmar, / nem eu non’o pudi negar*”. Assim, aqui, a referência à *coita* masculina parece constituir, essencialmente, um pretexto para a *velida* exaltar o próprio sofrimento, mais expressivamente acentuado através desta comparação. A própria estrutura desta composição contribui para destacar a *coita* feminina, na medida em que, apesar de o texto das coplas se focar no “*pesar*” do amigo, explorado de diversas formas, é através do refrão – parte mais marcante da composição – que a *velida* fala do próprio sofrimento, o que lhe permite reiterar até ao fim da cantiga que o seu tormento é infinitamente superior ao do amigo.

Por fim, é interessante atentar ainda na curiosa alusão ao facto de o amigo ter tentado “*encobrir*” o seu sofrimento: “*Bem soub’, amigo, por certo / que o pesar daquel dia / vosso, que par nom havia, / mais pero foi encoberto*” (vv. 15-18), esforço vão, na medida em que não passara despercebido à *velida*, que, por seu turno, não conseguira ocultar o seu pesar, como confessa: “*nem eu non’o pudi negar*” (v. 23).

Deste modo, nesta cantiga, servindo-se do repertório temático e retórico da cantiga de amor, a protagonista denuncia o sofrimento do amigo, reiterando as ideias expressas pela voz masculina nos cantares de amor e, simultaneamente, exalta também a própria *coita*, constituindo, assim, este texto uma verdadeira fusão entre os dois principais registos líricos galego-portugueses.

Numa outra composição, “*Meu amigo, nom poss’eu guarecer*” (B 581, V 184)¹⁷², o rei assimila, uma vez mais, o sentimento dos dois apaixonados, servindo-se, uma vez mais, da linguagem da cantiga de amor para transmitir a *coita* dos protagonistas. Com efeito, nesta cantiga, a *velida* assume partilhar do mesmo sofrimento amoroso que consome fatalmente o amigo, a quem se dirige, dizendo que só Deus os poderá ajudar a libertarem-se de tal situação. A donzela começa por referir que nem ela nem o amigo suportam viver longe um do outro: “*Meu amigo, nom poss’eu guarecer / sem vós nem vós sem mi*” (vv. 1-2), situação que a inquieta, como se percebe na sua pergunta “*e que será / de vós?*” (vv. 2-3), que atesta ainda a sua preocupação relativamente ao amado. O sofrimento fatal partilhado pelos dois apaixonados é bem atestado pela *velida* através da enunciação: “*ca ena maior / coita do mundo, nen’a mais mortal, / vivemos, amigo, e no maior mal*” (vv. 13-15) e da expressão que inicia cada copla, “*como morremos*”¹⁷³, hipérbole expressiva que patenteia bem a pungência do seu padecimento.

Conforme salienta a protagonista, esta situação penosa tem-se arrastado há muito tempo, “*ca, per bõa fé, / mui gram temp’há que este mal passou / per nós, e passa, e muito durou*” (vv. 19-21), agravando-se progressivamente, de tal forma que, segundo crê, perante tal vida de agonia, a morte seria preferível: “*ca nom há mester / de tal vida haveremos de passar, / ca mais nos valria de nos matar*” (vv. 7-9). A insustentabilidade de tal situação leva então a voz feminina a rogar a Deus, “*que end’o poder há*” (v. 3), que intervenha e que os liberte de tal *coita* mortal, como repete no refrão: “*mais Deus escolha, come quem Ele é, / por vós, amigo, e des i por mi / que nom moirades vós nem eu assi*” (vv. 22-24), pedido reiterado na finda, onde pede que “*Deus ponha i / conselh*”, fazendo-os encontrar uma solução para tal problema. Deste modo, embora estejamos perante uma cantiga de amigo, a confissão hiperbólica do sofrimento amoroso

¹⁷² Texto integral em anexo (anexo XXIX).

¹⁷³ Encontramos uma semelhante enunciação num cantar de amigo de João Airas de Santiago (B 1012, V 602), que, se de tema diverso, pois denuncia a opressão da mãe da *velida*, exprime um sofrimento amoroso partilhado pelos amantes e um desejo de que Deus os auxilie em termos muito próximos dos do texto em análise: “*Ambos morremos, sem falha, / por quanto nós nom podemos / falar e, pois que morremos, / amigo, se Deus vos valha, / algum conselh’i hajamos / ante que assi moiramos*” (vv. 7-12).

dos dois apaixonados e, principalmente, os rogos que a donzela endereça a Deus, pedindo-lhe que os liberte de tal situação, lembram inevitavelmente a estética e a temática dos cantares de amor.

O mesmo assunto é explorado de forma semelhante numa outra cantiga do rei, “*Coitada viv’, amigo, porque vos nom vejo*” (B 593, V 196)¹⁷⁴, na qual a *velida* dá conta, uma vez mais, da coita em que ela e o amigo vivem por não se poderem ver nem falar: “*Coitada viv’, amigo, porque vos nom vejo / e vós vivedes coitad’e com gram desejo / de me veer e mi falar*” (vv. 1-3). Estando os amantes impedidos de se encontrarem e sofrendo uma coita letal, a donzela crê, então, que “*oimais nom é nada / a vida que fazemos*”, enunciação que recorda os versos 7-9 da cantiga dionisina “*Meu amigo, nom poss’eu guarecer*” (B 581, V 184), que anteriormente analisámos: “*ca nom há mester / de tal vida haveremos de passar, / ca mais nos valria de nos matar*” (vv. 7-9). Apesar de se referir também à coita do amigo, a *velida* concentra-se mais no seu sofrimento, de que dá conta de forma hiperbólica: “*e por en sejo / sempr’em coita tam forte / que nom m’é senom morte / come quem viv’, amigo, em tam gram desejo*.” (vv. 3-6), surpreendendo-se, aliás, com a sua capacidade de suportar tal tormento, “*e maravilhada / são de como vivo, / sofrendo tam esquivo / mal*” (vv. 9-12), que, conforme crê, seria fatal a qualquer outra pessoa: “*Por vos veer, amigo, nom sei quem sofresse / tal coita qual eu sofr’e vós, que nom morresse*” (vv. 13-14).

Esta última enunciação encontra paralelo nos versos de outra composição dionisina “*Nom sei hoj’, amigo, quem padecesse*” (B 604, V 207)¹⁷⁵, na qual a protagonista também se lamenta pelo tormento insuportável em que vive, que crê que seria fatal a qualquer outra pessoa: “*Nom sei hoj’, amigo, quem padecesse / coita qual padesco que nom morresse*” (vv. 1-2) e “*Nom sei, amigo, molher que passasse / coita qual eu passo que já durasse, / que nom morress[e] ou desasperasse*” (vv. 7-9). Na última copla, verifica-se uma alteração a esta estrutura vocabular e semântica, referindo a donzela que quem quer que sentisse a coita que suporta nunca a conseguiria encobrir, dada a sua insuportabilidade: “*Nom sei, amigo, quem o mal sentisse / que eu senço, que o sol encobrisse, / senom eu coitada, que Deus maldisse*”. Estes dois textos apresentam ainda mais aspetos em comum: em ambos, o motivo do sofrimento manifestado pela *velida* é a impossibilidade de ver o amigo conforme desejava: “*Coitada viv’, amigo, porque vos nom vejo*” é como inicia a sua exposição a voz feminina da cantiga que

¹⁷⁴ Texto integral em anexo (anexo XLI).

¹⁷⁵ Texto integral em anexo (anexo LII).

analisámos em primeiro lugar (B 593, V 196), enunciação próxima do refrão intercalar do último cantar trazido à colação (B 604, V 207): “*porque vos nom vejo com’eu queria*”. Ao mesmo tempo, nestas duas composições, a *velida* refere que, vivendo em tal tormento, preferia não ter nascido, como se percebe nos versos “*ca mais mi valria de nom seer nada*” (v. 12), “*eu, que nom nacesse*” (v. 15) do cantar “*Coitada viv’, amigo, porque vos nom vejo*” (B 593, V 196) e no terceiro verso da cantiga “*Nom sei hoj’, amigo, quem padecesse*” (B 604, V 207): “*senom eu coitada, que nom nacesse*”. Não tendo esperança de que a sua *coita* se atenuie, as duas protagonistas destes cantares só concebem soluções drásticas para mitigar o seu sofrimento: na composição “*Nom sei hoj’, amigo, quem padecesse*” (B 604, V 207), a donzela assevera que gostaria de poder esquecer-se definitivamente do amigo: “*e quisesse Deus que m’escaecesse / vós que vi, amig[o], em grave dia*” (vv. 5-6), desejando, dada sua *coita* amorosa, nunca o ter encontrado: “*e quisesse Deus que nunca eu visse / vós que vi, amig[o], em grave dia*” (vv. 17-18); na cantiga “*Coitada viv’, amigo, porque vos nom vejo*” (B 593, V 196), a *velida* mostra que preferia morrer a suportar tal coita, exclamando “*e da mort’hei enveja / a tod[o] home ou molher que já morresse*” (vv. 17-18).

A mesma ânsia vital da morte, encarada como único meio de libertação de uma vida de sofrimento, é manifestada pela protagonista de uma outra cantiga dionisina: “*Vai-s’o meu amig’alhur sem mi morar*” (B 603, V 206)¹⁷⁶, na qual a *velida* confessa à amiga o quanto sofre por o seu amado se ir embora: “*Vai-s’o meu amig’alhur sem mi morar / e, par Deus, amiga, hei end’eu pesar, / porque s’ora vai, eno meu coração, / tamanho que esto nom é de falar*” (vv. 1-4). Neste caso específico, o pesar da donzela não é apenas motivado pela partida do amigo, derivando principalmente do facto de ele se afastar quando ela o proibira de o fazer, sob a ameaça de perder o seu bem: “*Defendi-lh’eu que se nom fosse daqui, / ca todo meu bem perderia per i, / ca lho defendi, e faço gram razom*” (vv. 5-8), pelo que esta sua ida constitui uma “*gram traiçom*”¹⁷⁷ (v. 8), pois, como observa Mercedes Brea, “*le «serviteur» doit accomplir toujours, et même exclusivement, ce qu’elle decide. Par conséquent, ce qu’elle ne va apas lui permettre,*

¹⁷⁶ Texto integral em anexo (anexo LI).

¹⁷⁷ Este tema não é inédito na literatura galego-portuguesa: encontramos a mesma *sanha* da *velida* por o amigo ter partido contra a sua vontade, por exemplo, em cantigas de amigo de João Vasques de Talaveira, (B 792, V 376), João Baveca (B 1230, V 835), João Airas de Santiago (B 1051, V 641, B 1023=1049, V 613=639) e, mais expressivamente, Sancho Sanches (B 939, V 527, 1-3), que dá voz a uma figura feminina que se lamenta à amiga pela partida do seu amigo em termos muito semelhantes àqueles que encontramos na cantiga do rei: “*Que mui gram torto mi fez, amiga / meu amigo, quando se foi daqui a meu pesar, pois que lho defendi*” (vv. 1-3).

c'est de partir si elle ne l'y autorise pas de façon explicite"¹⁷⁸. Perante tudo isto, a *velida* não vê outra alternativa para o seu tormento se não a morte: “*e des oimais nom sei que seja de mim / nem vej[o] i, amiga, se morte nom*” (vv. 9-10).

Por tudo isto, nesta cantiga, D. Dinis apresenta um perfil feminino assaz notável de tão complexo, ao encenar uma donzela que se sente simultaneamente despeitada pelo facto de o amigo ter desobedecido às suas ordens e angustiada e sem saber o que fazer perante a sua ausência, sentimentos que, se aparentemente contraditórios, conferem um grande realismo a esta figura, dividida entre ressentimento e saudade.

Como pudemos ver, em várias das suas cantigas de amigo, D. Dinis explora o sofrimento feminino, servindo-se, com esse intuito, do vocabulário e artifícios retóricos e expressivos característicos dos cantares de amor. Aliás, a *velida* ecoa, nestes textos, os sentimentos e queixumes que o trovador, em voz masculina, expressa nas cantigas de amor, recorrendo exatamente aos mesmos clichés que este utiliza para cantar a sua *coita*, nomeadamente a expressão do sofrimento amoroso com o recurso à metáfora clássica da morte de amor e a hipérbole e singularização do seu tormento, defendendo que ninguém mais senão ela suportaria e sobreviveria à *coita* mortal que sofre. Desta forma, nestas composições, a *velida* parece apoderar-se do lugar cénico que o protagonista das cantigas de voz masculina ocupara, assumindo a postura sofredora e o tom de queixume que caracterizavam a *performance* deste último. Se pela voz feminina que aqui se exprime, estas cantigas pertencem, indiscutivelmente, ao registo de amigo, tanto a sua forma como o seu conteúdo estão muito mais próximos da estética canónica das composições de amor, sendo este, então, um dos exemplos mais expressivos da hibridização e contaminação dos géneros líricos galego-portugueses.

Nalguns casos, como vimos, o sofrimento da donzela e do amigo são até postos lado a lado, assumindo a *velida* que ambos se encontram na mesma situação. Assim, diferentemente dos textos em que a donzela tinha orgulho em atestar que possuía um estatuto superior face ao amigo sofredor, aqui existe um equilíbrio perfeito entre os dois protagonistas do jogo amoroso, que, situados ao mesmo nível, amam e sofrem da mesma maneira. É, então, interessante notar como a voz feminina afirma comungar, nestes textos, dos mesmos sentimentos do trovador, que, qual Pigmalião, esculpe assim uma mulher fictícia que, tecida da sua pele, a ele se assemelha no que sente e exprime.

¹⁷⁸ Mercedes Brea, “L’amiga et la senhor dans les cantigas de amigo”, Op. cit., p. 118.

4.1.4. A *velida* guardada pela mãe

Um dos principais obstáculos à concretização amorosa e, assim, à felicidade dos amantes é a tirania da *madre* da *velida*, figura que, na maior parte das vezes em que é referida no *corpus* dionisino, surge como figura opressiva e contrária à relação da filha com o amigo, postura normalmente adotada por esta figura nos cancioneiros, como refere Manuel Rodrigues Lapa: “o papel de mãe é, em geral, como não pode deixar de ser, o de vigilância proibitiva”¹⁷⁹. Com efeito, tal é a predominância nos cancioneiros da figura da *madre* opressora¹⁸⁰ que a crítica tradicional tendeu a desconfiar das intenções das progenitoras compassivas e coadjuvantes da relação amorosa, como alvitra Paulo Roberto Sodré “boa parte das cantigas de madre trata da ação guardadora da mãe. (...) Talvez tenha sido esse número desproporcional que induziu os críticos a considerar a figura materna apenas pelo viés da restrição”¹⁸¹.

Opondo-se à relação amorosa da filha, que está ainda sob sua custódia e sujeita às suas regras, a *madre*, figura que representa a autoridade familiar, assume, normalmente, uma atitude proibitiva e tirânica, impedindo o contacto dos apaixonados, como salienta Mariña Arbor Aldea: “a postura materna (...) é con frecuencia abertamente contraria á relación establecida entre os amantes, impedindo ou proibindo o encontro entre eles”¹⁸². Face à tirania materna, várias são as reações da *velida*, desde a submissão resignada à revolta e desejo de vingança, como nota a mesma investigadora: “ante a garda e a prohibición exercidas pola nai, a muller adopta posturas diferentes, que van dende o medo e o pesar ou o rogo, que busca vence-la

¹⁷⁹ Manuel Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura portuguesa: época medieval*, Coimbra: Coimbra Editora, 1966, p. 172. Como lembra Carolina Michaëlis de Vasconcelos, tal atitude da *madre* é perfeitamente expectável, corroborando os preceitos sociais da época: “atrás das solteirinhas estão as mães, rigorosas por obrigação natural e tradicional. O seu ofício é guardar, precaver, admoestar, castigar quando as filhas se demoram na fonte ou na igreja, teimam em ir à romaria, ou voltam do bailado com o brial roto. Compassivas e favorecedoras do amante só por exceção e cálculo.” (Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. 2, Op. cit., p.894).

¹⁸⁰ Explorada em várias cantigas de amigo, Vide Fernão Rodrigues de Calheiros B 631, V 232; João Nunes Camanês B 653, V 254; Airas Carpancho B 657, V 258 e B 662, V 263/264; João Peres de Aboim B 675, V 277; João Soares Coelho B 681, V 283 e B 682, V 284; Nuno Peres Sandeu B 797, V 381; Vasco Rodrigues Calvelo B 850, V 436 e B 851, V 437; Rui Fernandes de Santiago B 930, V 518; Rui Martins de Ulveira V 591; João Airas de Santiago B 1012, V 602, B 1018, V 608e B 1019, V 609; Estêvão Fernandes d’Elvas B 1092, V 683; João Servando B 1146/1146bis, V 738/749; Martim de Caldas B 1196, V 801; Pedro Amigo de Sevilha B 1218, V 823; Lopo B 1253, V 858; Martim de Guinzo B 1273, V 879; e até num cantar de amor de João Airas de Santiago: B 947, V 535.

¹⁸¹ Paulo Roberto Sodré, “Entre A Guarda E O Viço: A Madre Nas Cantigas De Amigo Galego-Portuguesas”, Op. cit., p. 3.

¹⁸² Mariña Arbor Aldea, “As gardas de amor na lírica galego-portuguesa”, *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, vol. II, org. J. L. Rodríguez, Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia-Universidade de Santiago de Compostela, 2000, pp. 19-43, p. 24.

prohibición materna de acudir á cita concertada co amigo, ata a ameaza de consuma-lo encontro co amante, ou a rebeldía, o castigo e maldición sobre o «gardador»”¹⁸³.

No extenso repertório de *velidas* sujeitas à vigilância materna, são muito interessantes os vários casos em que a filha se revolta contra a opressão da *madre*, como observa Manuel Rodrigues Lapa: “*deste conflito entre mãe e filha geram-se por vezes nesta atitudes de rebeldia. Ora se decide a falar ao amigo, pese a quem pesar, ora goza malevolamente com o despeito da mãe ao voltar o amigo, ora proclama alto e bom som o seu propósito de lhe desobedecer e de se entregar a ele*”¹⁸⁴.

De seguida, veremos, então, de que forma as várias *velidas* oprimidas que encontramos no cancionero dionisino – mais especificamente, nos textos “*Por Deus, punhade de veerdes meu*” (B 597, V 200), “*Valer-vos-ia, amig’e [meu bem]*” (B 588, V 191), “*Que coita houvestes, madr’e senhor*” (B 582, V 185) e “*Gram temp’há, meu amigo, que nom quis Deus*” (B 587, V 190) – reagem à tirania materna e tentam contornar as suas exigências e interdições. Por fim, atentaremos ainda no texto “*Vi-vos, madre, com meu amig’aqui*” (B 586, V 189), que, apesar de não tratar o tema da opressão materna, ao demonstrar o contentamento da *velida* pelo facto de a mãe parecer aceitar finalmente o seu namoro com o amigo, estabelece um contraponto interessante relativamente aos textos anteriormente referidos.

Comecemos, então, por observar a cantiga “*Por Deus, punhade de veerdes meu*” (B 597, V 200)¹⁸⁵, onde a *velida*, impedida pela mãe de ver o amigo, recorre à figura da amiga para lhe relatar a tirania de que é vítima e para lhe solicitar que seja sua mensageira, indo, no seu lugar, encontrar-se com o amigo acabado de regressar – como se percebe através da expressão “*que aqui chegou*” (v. 2) – para lhe dar conta da situação. A sua necessidade imperiosa de comunicar com o amigo é bem perceptível através da insistência com que solicita à amiga que aceda aos seus rogos, suplicando, no início de cada copla: “*Por Deus, punhade de veerdes meu / amig’, amiga*” (vv. 1-2), “*De o veerdes agradecer-vo-lo-ei*” (v. 7), “*De o veerdes gram prazer hei i*” (v. 13). Como é posteriormente especificado, a urgência que a protagonista imprime nestes seus pedidos prende-se com o facto de o amigo se encontrar, segundo crê, num estado de extrema angústia, por não esperar receber dela o bem que desejava, como a *velida* dá a entender através do verso 14, “*pois do meu bem desasperad’está*”. Concomitantemente,

¹⁸³ Idem, *Ibidem*, p. 25.

¹⁸⁴ Manuel Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura portuguesa*, Op. cit., pp. 173-174.

¹⁸⁵ Texto integral em anexo (anexo XLV).

tendo sido já prolongada e devotadamente sido servida pelo amado – como se percebe no verso 8: “*ca sabedes quant'há que me serviu*”, enunciação que tem também como função convencer a amiga a aceder a ir encontrar-se com ele –, a donzela sente-se outrossim na obrigação de, como compensação, lhe fornecer, pelo menos, uma justificação para a impossibilidade de corresponder aos seus anseios. O recado que a *velida* deseja que a sua amiga transmita ao seu namorado é, então, o seguinte: apesar de se ter negado, anteriormente, a ceder aos seus pedidos insistentes (de algo que não é expresso mas que se preenderá, certamente, como é especificado no refrão, de forma voluntariamente ambígua, com a concessão de “*prazer*”), como se percebe nos versos “*pero me foi greu / o que m'el já muitas vezes rogou*” (vv. 3-4) e “*pero lh'estranhei / o que m'el rogou cada que me viu*” (vv. 9-10), estaria disposta, agora, a “fazer-lhe prazer”, desígnio que apenas não pode concretizar devido à opressão materna, como especifica no segundo refrão: “*mais tolhe-m'ende mia madr'o poder*”. Efetivamente, como a protagonista revela na finda, é apenas devido à interdição materna que não poderá fazer bem ao amigo, pois, como confessa, teria também prazer em “*fazer prazer*” ao amigo: “*E por aquesto nom hei eu poder / de fazer a mim nem a el prazer*”.

Talvez esta cantiga se possa relacionar com uma composição de amor do rei (B 551, V 154)¹⁸⁶, na qual a voz masculina recorda uma situação em que a *velida* lhe quis fazer bem mas não pôde, como se depreende da leitura dos seguintes versos: “*Por Deus, senhor, pois per vós nom ficou / de mi fazer bem e ficou per mi*” (vv. 1-2) e “*Nom ficou per vós de mi fazer bem*” (v. 7), facto que indicia que este texto poderia surgir na sequência do que ora analisamos, constituindo, assim, a resposta do amigo ao recado que a amiga da sua *senhor* lhe transmitira. Curiosamente, nesta composição de amor, se a voz masculina mostra o seu agrado pela intenção da amada de lhe fazer bem, incita-a, contudo, a ter discrição acerca do seu relacionamento, criticando, talvez, o facto de a *velida* ter pedido ajuda à sua amiga, que assim teria ficado a saber da situação. Por significativa, transcrevemos a primeira copla desta cantiga de amor:

Por Deus, senhor, pois per vós nom ficou
de mi fazer bem e ficou per mi,
teede por bem, pois assi passou,
em galardom de quanto vos servi,
de mi teer puridade, senhor,
e eu a vós, ca éste o melhor.

¹⁸⁶ Hipótese já formulada, no comentário à cantiga, por Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online], Op. cit., disponível em: <<http://www.cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=575&pv=sim>> [Consulta em 8 de agosto de 2012].

Regressando à cantiga de amigo que analisávamos, é muito interessante notar como através de uma composição onde se ouve apenas a voz da *velida* se traça com tanta completude e rigor o perfil das várias personagens envolvidas na situação: em primeiro plano, encontra-se a donzela ainda sujeita ao poder materno, que, mesmo gostando do amigo e desejando corresponder aos seus desejos, é impedida de lhe fazer bem pela *madre*, que aqui surge, assim, como oponente do relacionamento amoroso, ao contrário da amiga a quem é dirigido o discurso, que desempenha a função de adjuvante e de intermediária entre a protagonista e o seu amigo. Através das palavras da *velida*, também o amigo é caracterizado, assumindo a posição do servidor apaixonado, que pede insistentemente à *senhor* que lhe faça bem e sofre por não obter a recompensa desejada.

Tematicamente muito semelhante a este texto é o cantar de amigo dionisino “*Valer-vos-ia, amig’e [meu bem]*” (B 588, V 191)¹⁸⁷, no qual a *velida* também confessa que, embora estivesse disponível para “*valer*” ao amigo, a mãe, que, como especifica a protagonista, é quem “*end’há poder*” sobre ela, impede-a de o fazer: “*Valer-vos-ia, amig’e [meu bem], / se eu ousasse, mais vedes quem / me tolhe daquest’e nom al: / mia madre, que vos há mortal / desamor*” (vv. 1-5) Com efeito, nesta cantiga, a donzela encontra-se, uma vez mais, oprimida pela sua mãe, que, nutrindo um “*mortal desamor*” (vv. 4-5) pelo apaixonado da filha, a quem “*sabe gram mal querer*” (v. 11), se opõe ao relacionamento de ambos e, conseqüentemente, proíbe a protagonista de “*fazer prazer*” ao namorado. Esta interdição suscita a tristeza e a revolta da donzela, que declara então hiperbolicamente que, perante tal tirania, não se importaria de morrer: “*e com este mal, / de morrer nom mi pesa[ria]*” (vv. 5-6), “*e por en mia morte queria*” (v. 12).

Corroborando as ideias expressas na cantiga há pouco analisada, esta composição poderia, assim, constituir um episódio de uma trama a que ambas pertenceriam, constituindo, assim, dois discursos sobre um mesmo assunto: o primeiro endereçado à amiga, incumbida de transmitir as mensagens da donzela ao amigo desta, e este último diretamente dirigido ao namorado, a quem a protagonista daria conta da situação que já transmitira, noutros moldes à sua confidente. Efetivamente, explicitando a situação ao seu namorado, parte interessada na questão e a quem se refere como “*meu bem*”, expressão que evidencia o seu carinho por ele, o tom da *velida* é muito mais emocionado e dramático do que aquele que utiliza quando conversa com a amiga, altura em que se revela mais racional e serena.

¹⁸⁷ Texto integral em anexo (anexo XXXVI).

Depois de expor a sua situação à amiga e ao amigo, a *velida* dirige-se finalmente à *madre*, na cantiga “*Que coita houvestes, madr’e senhor*” (B 582, V 185)¹⁸⁸, mostrando a sua revolta pelo facto de se ver por ela impedida de ver o amigo e assegurando-lhe que, se tiver oportunidade de o encontrar, fá-lo-á mesmo à sua revelia¹⁸⁹. A exclamação que abre a cantiga – “*Que coita houvestes, madr’e senhor, / de me guardar que nom possa veer / meu amig’e meu bem e meu prazer!*” (vv. 1-3) explicita de imediato a situação de que a cantiga dá conta: apresenta os protagonistas, a relação que mantêm e o problema em questão. A tirania da mãe é claramente explicitada quando a protagonista conta que a *madre* fez de tudo para a impedir de ver o namorado: “*Vós fizestes todo vosso poder, / madr’e senhor, de me guardar que nom / visse meu amig’e meu coraçom!*” (vv. 7-9). Tal é a indignação da protagonista que chega a acusar a *madre* de querer, através do seu comportamento autoritário, causar-lhe a morte: “*Mia morte quisestes, madr’, e nom al, / quand’aguisastes que per nulha rem / eu nom viss’o meu amig’e meu bem!*” (vv. 13-15), exclamação que, além de acentuar o seu sofrimento por se ver impedida de ver o amigo, confere uma maior eficácia argumentativa ao seu discurso, tentando despertar, desta forma, a piedade da *madre* e convencê-la a deixá-la ver o namorado¹⁹⁰.

A segunda copla ilustra perfeitamente o confronto entre as vontades da mãe e da filha, que tudo fazem para levar avante o seu objetivo, num confronto obstinado: se a *madre* tem feito “todo o seu poder” para impedir a filha de ver o amigo, esta última garante-lhe agora que, se tiver oportunidade de lhe desobedecer, fá-lo-á sem pudor: “*Mais, se eu posso, a todo meu poder, / que o veja e lhi possa falar, / guisar-lho-ei, e pêis a quem pesar*”. Esta ameaça da filha apresenta uma curiosa semelhança, tanto ao nível da forma como do conteúdo, com o refrão de uma cantiga de João Peres de Aboim (B 675, V 277), que aborda uma situação idêntica: neste último caso, a donzela anuncia ao amigo que poderá falar com ela sempre que desejar, mesmo que isso desgoste a progenitora: “*cada que migo quiserdes falar, / falade mig’, e pêis a quem pesar*”.

Na cantiga dionisina em análise, a finda demonstra a determinação da *velida*, que reitera que, se puder levar a sua intenção de ver o amigo avante, não se importará de

¹⁸⁸ Texto integral em anexo (anexo XXX).

¹⁸⁹ Existem outras cantigas de amigo em que a donzela enfrenta a *madre* por não suportar mais a tirania de que é vítima, Vide João Soares Coelho B 681, V 283; Vasco Rodrigues Calvelo B 850, V 436 e B 851, V 437; Rui Fernandes de Santiago B 930, V 518; Rui Martins de Ulveira V 591; João Airas de Santiago B 1018, V 608; Lopo B 1253, V 858; Martim de Guinzo B 1273, V 879.

¹⁹⁰ Uma outra personagem feminina de uma cantiga de Martim de Guinzo (B 1273, V 879) utiliza a mesma estratégia de argumentação, declarando à mãe que perecerá caso ela mantenha a sua interdição: “*ca me guardades a noit’e o dia, / morrer-vos-ei com aquesta perfilha / por meu amigo*” (vv. 7-9).

desrespeitar a vontade e as ordens maternas nem de desgostar e incorrer na sanha da progenitora: “*E se eu, madr’, esto poss’acabar, / o al passe como poder passar*”¹⁹¹. O aspeto mais relevante desta cantiga é, então, a resolução da *velida* de se revoltar contra a opressão materna, a fim de realizar o seu desígnio de ver o amigo, decisão que atesta a força dos seus sentimentos pelo amado, a quem se refere, aliás, de forma bastante afetuosamente: “*meu amig’e meu bem e meu prazer*” (v. 3), enunciação parcialmente repetida no verso 15, “*meu amig’e meu bem*”, e “*meu amig’e meu coração!*” (v. 9).

Atitude mais drástica adota a protagonista de outra composição do rei: “*Gram temp’há, meu amigo, que nom quis Deus*” (B 587, V 190)¹⁹², na qual a *velida* passa da ameaça à ação, pedindo ao amigo que fuja com ela, a fim de se libertarem dos constrangimentos que a sua mãe impõe ao relacionamento de ambos.

A cantiga abre com o lamento da *velida* por não ter visto o seu amigo desde há muito tempo: “*Gram temp’há, meu amigo, que nom quis Deus / que vos veer podesse dos olhos meus*” (vv. 1-2), ideia reiterada ao longo da composição, no início de cada copla: “*Nom vos vi há gram tempo, nem se guisou*” (v. 7), “*Que vos nom vi há muito*” (v. 13), mostrando o quanto o afastamento do amigo lhe custou e revelando, simultaneamente, o seu amor por ele. A *velida* explica, posteriormente, o motivo que a impedira de ver mais cedo o seu amigo: a proibição imposta pela sua *madre*, que, uma vez mais, não aceita o relacionamento de ambos: “*ca o partiu mia madr[e], a que pesou / daqueste preit’, e pesa, e mi guardou / que vos nom viss’, amig’*” (vv. 8-10). As críticas à *madre* vão ainda mais longe, na medida em que a protagonista conta que, desde que fora impedida de ver o amigo, tem vivido num estado de absoluta infelicidade: “*e nulha rem / nom vi des aquel tempo de nêum bem*” (vv. 13-14), tormento que a progenitora tem presenciado impassivelmente, mantendo a sua proibição: “*e nom pom, com tod’esto, em mi os seus / olhos mia madr’*” (vv. 3-4).

Sem esperança de que a mãe abrande a sua opressão, a *velida* decide, então, que a única hipótese que lhe permite ser feliz com o amigo é fugir com ele¹⁹³, pelo que

¹⁹¹ Atitude semelhante demonstra uma outra figura feminina encenada num cantar de João Airas de Santiago (B 1018, V 608), a qual, depois de informar a *madre* de que o amigo a virá visitar mesmo sem o seu consentimento, mostra o seu desprezo perante a reação da progenitora a esta afronta: “*mais ãas novas vos quero dizer: / se vos pesar, sofrede-o mui bem, / ca ‘ssi fij’eu, quando s’el foi daquém*” (vv. 4-6).

¹⁹² Texto integral em anexo (anexo XXXV).

¹⁹³ A solução aqui encontrada pela donzela para estar com o amigo e afrontar a *madre* – a fuga da casa materna para ir viver com o amado – não é inédita nos cancioneiros: uma figura feminina de uma composição de João Airas de Santiago (B 1012, V 602) parece incitar também o namorado a fugir com ela, a fim de se libertarem da opressão da sua mãe, sugerindo “*E por que o nom guisamos / pois nós tant’o desejamos?*” (vv. 19-20); também uma *velida* de uma cantiga de Nuno Peres Sandeu (B 797, V

incita insistentemente o namorado a partir consigo com a máxima urgência, reiterando, através do primeiro verso do refrão, o seu pedido ansioso: “*guisade de nos irmos, por Deus, daqui*”. À medida que é repetida, esta enunciação torna-se cada vez mais pungente, num crescendo de ansiedade que culmina na finda, em que, para comprovar a premência e necessidade absoluta de que o amigo aceda aos seus rogos, a protagonista adverte-o de que, se não fugirem em breve, decerto morrerão ambos de sofrimento: “*E se [o] nom guisardes mui ced’assi, / matades-vos, amig’, e matades-mi*”.

Através da insistência da *velida* nos rogos que dirige ao amigo e da recorrência ao argumento hiperbólico da morte de amor, percebe-se a sua ânsia de partir com ele e de se libertar da opressão materna, que impede a felicidade dos amantes. Compreendemos também, através destes rogos, o amor que a donzela sente pelo amigo e, inversamente, a revolta e despeito que a tirania materna lhe provoca, sentimentos particularmente perceptíveis através do segundo verso do refrão: “*e faça mia madr’o que poder des i*” e que motivam a sua decisão drástica de fugir com o amigo, deliberação que, se atesta a sua vontade de estar com o amado, revela também a sua necessidade de se vingar da mãe através desta afronta que, assim, lhe faz.

Por fim, é interessante notar que uma outra cantiga de amigo do rei pode conter o desfecho da situação aqui apresentada: referimo-nos à composição “*Pois que diz meu amigo*” (B 600, V 203)¹⁹⁴, onde a *velida* expressa a sua felicidade por o amigo lhe ter comunicado que desejava partir com ela: “*Pois que diz meu amigo / que se quer ir comigo, / pois que a el praz, / praz a mi, bem vos digo, / est’ é o meu solaz*.”, parecendo, assim, aceder aos rogos que, na cantiga que analisámos, a donzela lhe endereçara.

Antes de encerrarmos a análise do perfil da *velida* oprimida pela mãe, afigurem-se-nos relevante atentar no texto “*Vi-vos, madre, com meu amig’aqui*” (B 586, V 189)¹⁹⁵, no qual a *velida* se alegra por intuir que a *madre*, a quem se dirige, aprovara finalmente o seu relacionamento com o amigo. De facto, desta vez, a mãe parece adotar uma postura menos desfavorável relativamente à relação da filha com o amigo, dispondo-se a falar com este último. A *velida* narra com pormenores realistas este encontro entre a *madre* o amigo, que, como refere, tivera lugar naquele mesmo dia (“*hoje*”) e espaço (“*aqui*”). Esta conversa terá tido um resultado positivo, dada a alegria manifestada pelo amigo no final da entrevista, emoção particularmente relevante porque

381) ameaça sair de casa materna se a progenitora continuar a impedi-la de ver o amigo: “*Vós catade per qual guisa será, / ca nom hei eu jamais vosc’a viver, / pois vós a meu amig’ides querer / mal*” (vv. 7-10).

¹⁹⁴ Texto integral em anexo (anexo XLVIII). Mais adiante, aprofundaremos a análise deste texto.

¹⁹⁵ Texto integral em anexo (anexo XXXIV).

contrastante relativamente à tristeza que, segundo a donzela, o namorado vinha sentindo: “*Ergeu-se ledó e riu já quê, / o que mui gram temp’há que el nom fez*” (vv. 7-8), talvez por se ter visto impedido, até à altura, de a ver. Esta satisfação demonstrada pelo amigo é interpretado pela *velida* como um indício de que a sua conversa com a *madre* terá corrido bem, resultando em consequências positivas para ambos: “*ca, pois que s’el ledó partiu daquém, / nom pode seer senom por meu bem*”. É, então, por intuir que a mãe terá finalmente permitido a sua relação amorosa que a *velida* se mostra tão feliz e aliviada, sentimentos perceptíveis através das expressões “*houv’en gram prazer*” (v. 2), “*tenho que mi faz Deus bem i*” (v. 4), “*fic’end’eu ledá*” (v. 10), “*e por end’hei prazer no coraçom*” (v. 15) e “*de quant’eu vi, madr’, hei gram prazer en*” (vv. 19-20).

Como se percebe na finda, “*E, pero m’eu da fala nom sei rem, / de quant’eu vi, madr’, hei gram prazer en*”, a donzela terá presenciado o encontro entre a *madre* e o amigo mas não terá ouvido o que foi dito, o que pode levar-nos a conjecturar que aquilo que a *velida* deseja afinal, com esta interpelação que faz à mãe, é saber os pormenores da entrevista. Na verdade, o facto de o teor da conversa entre a *madre* e o amigo não ser explicitado provoca na *velida* e no leitor uma grande ansiedade e expectativa por saber de que teriam falado, curiosidade que não é satisfeita pelo trovador, que apenas sugere, através das deduções da *velida*, que o encontro terá sido positivo.

Esta é, então, uma cantiga muito importante no *corpus* dionisino, ao narrar um diálogo ocorrido entre uma *madre* e o amigo da sua filha, figuras normalmente desavindas nas cantigas galego-portuguesas, porque representantes de duas realidades contraditórias que, de cada um dos lados da balança, tentam desequilibrar a atenção e a preferência da *velida* para o seu lado. Ao mesmo tempo, diferentemente dos textos que temos vindo a analisar, esta cantiga parece prenunciar um desfecho feliz para a *velida* e o seu namorado, cuja relação parece finalmente ter a benção da *madre*. Por fim, é ainda de salientar como D. Dinis consegue, mais uma vez, através deste texto, delinear o retrato vívido, completo e realista das diversas personagens envolvidas e das relações que entre si estabelecem.

Como pudemos ver, D. Dinis trata o tema da *velida* guardada e oprimida pela *madre* – que, ressalve-se, não é sempre contrária à relação amorosa no cancioneiro dionisino como veremos mais adiante, – em várias composições, dando oportunidade à donzela de denunciar a situação de diferentes formas e a diversos interlocutores: à amiga, confidente e intermediária dos amantes impedidos de comunicar, ao amigo, a quem a donzela confessa a sua situação e roga para que aceite fugir com ela, a fim de se

libertarem da tirania materna, e à própria mãe, que enfrenta corajosamente. Abordando um tema comum no *corpus* trovadoresco galego-português, o rei denuncia, através da *velida*, uma situação que seria comum na época, como ainda o é atualmente: a reprovação da mãe da relação amorosa da filha, que tenta, assim, condicionar e impedir.

Mais do que uma oposição entre *madre* e amigo, encontramos, nestes textos, um conflito entre a infância e o mundo adulto, a necessidade de submissão à autoridade familiar e social e o desejo de libertação e de autonomia. É, então, neste dilema entre a necessária submissão à autoridade materna e o desejo de se relacionar livremente com o amigo que a *velida* se debate, o que explica a divergência de atitudes que revela nestes vários textos: se, nalguns casos, apesar de se indignar perante as interdições maternas, apenas se lamenta por ser vítima de tal opressão, noutros, incapaz de suportar mais o jugo da *madre*, revolta-se e decide enfrentá-la, censurando a sua postura e anunciando que não mais acatará as suas ordens, ou passando mesmo à prática, planeando a sua fuga com o amado. ganhando coragem para violar as regras e interdições maternas, a *velida* consegue finalmente derrubar o regime tirânico desta “*mãe adversa*”, que, assim, falhando os seus objetivos, se limita a “*pôr à prova a determinação da filha em lhe desobedecer*”, conforme enuncia José Carlos Ribeiro Miranda¹⁹⁶.

Nestas ficções de contornos bem realistas, o rei dá conta, então, de uma situação intemporal e recorrente, ao mesmo tempo que delineia com pormenor e verosimilhança os perfis das personagens envolvidas, bem como as complexas e problemáticas relações que entre si estabelecem. No centro do palco encontra-se a protagonista, cuja postura está já muito longe da da *senhor* altiva que se contentava em negar-se ao amigo. De facto, nestes textos, é a donzela que se encontra numa posição de submissão, desta feita, sob a autoridade da *madre*, sofrendo por não poder viver livremente o amor que assume sentir pelo amigo. O seu carácter é também notavelmente realista: apesar de se sentir obrigada a acatar as ordens da mãe, não consegue deixar de questionar a autoridade materna: a própria denúncia da opressão de que é vítima que efetua nestas composições é, por si só, um ato de revolta perante uma autoridade que também assim desconstrói e destrói. Por fim, é ainda de assinalar como, mesmo abordando este tema em vários textos, o rei nunca o esgota, explorando-o sempre de forma original.

¹⁹⁶ José Carlos Ribeiro Miranda, “Calheiros, Sandim e Bonaval: uma rapsódia de amigo”, *GUARECER on-line*, Porto: Seminário Medieval de Literatura, Pensamento e Sociedade, 2007, pp. 1-24, disponível em: <<http://www.seminariomedieval.com/Calheiros,%20Sandim%20e%20Bonaval.pdf>> [consulta em 12 de maio de 2012].

4.1.5. A *malmaridada*

Num único texto – a cantiga “*Quisera vosco falar de grado*” (B 585, V 188)¹⁹⁷, D. Dinis esboça um outro tipo de figura feminina oprimida, que não encontra par nem na obra do rei nem noutras cantigas de amigo: a *malmaridada*, mulher casada que sofre por se ver impedida pelo marido de se encontrar com o amigo. Assim, como refere Pilar Lorenzo Gradín, com este texto, “*Don Denis nos sorprende, una vez más, con la introducción de un motivo original en el círculo convencional de la cantiga de amigo*”.

Abordando o tema da mulher oprimida por um marido que não ama e que reserva o seu amor para o seu amigo, esta composição parece, então, incluir-se no género da “*chanson de malmariée*” ou “*canção de malmaridada*”¹⁹⁸, género de cantiga de voz feminina disseminada tanto nos meios cultos como na tradição oral galorromance, sendo principalmente cultivada pelos *trouvères*, que compunham em *langue d’oil*, havendo menos exemplares deste género da autoria de *troubadours* occitânicos¹⁹⁹. Segundo Pilar Lorenzo Gradín, este género terá começado a ser praticado na segunda metade do século XII pelos *trouvères*, enquanto a maioria dos textos de malmaridada occitânicos deve ter sido composta depois de cerca de 1235²⁰⁰. O que é comum a estes cantares de diversas tradições literárias é o facto de encenarem um triângulo amoroso constituído pela mulher, que toma a palavra, o seu marido, que esta desdenha e insulta, e o seu amigo, alvo do seu afeto.

Apesar de existirem várias canções de *malmaridada* na lírica galorromance, este género parece ser, excluindo este caso, totalmente estranho à produção galego-portuguesa de que temos notícia, como repara Pilar Lorenzo Gradín: “*el argumento del texto es completamente marginal en el sistema literario gallego-portugués*”²⁰¹, o que confere ainda maior relevância a este texto: “*Quisera vosco falar de grado es un texto singular dentro del cancionero profano gallego-portugués, ya que es el único recogido en la tradición manuscrita que desarrolla el tema de la malcasada*”²⁰². Como refere a

¹⁹⁷ Texto integral em anexo (anexo XXXIII).

¹⁹⁸ Sobre a canção de malmaridada, Vide Pilar Lorenzo Gradín, “La canción de malcasada en las tradiciones líricas romances: del contexto al texto”, *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar “in memoriam”*: Atas del Congreso Internacional “Lyra minima oral III”, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001, coord. Pedro Manuel Piñero Ramírez, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004, pp. 189-208 e Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín, *A Cantiga de Amigo*, Op. cit., pp. 227 -230.

¹⁹⁹ Pilar Lorenzo Gradín, “La canción de malcasada en las tradiciones líricas romances: del contexto al texto”, Op. cit., pp. 191-192.

²⁰⁰ Idem, *Ibidem*, p. 192.

²⁰¹ Idem, “La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación”, *Revista de Literatura Medieval*, v. III, 1991, Madrid, pp. 117-128, p. 118.

²⁰² Idem, *Ibidem*, p. 117.

mesma especialista²⁰³, o facto de não encontrarmos outros exemplares de canções de *malmaridada* nos cancioneiros galego-portugueses não indica que este género não tenha sido cultivado por outros trovadores e jograis peninsulares, visto que as compilações trovadorescas que chegaram até nós compreenderiam apenas uma seleção dos vários textos produzidos na época, não incluindo também os cantares de tradição oral, onde poderiam também circular manifestações literárias semelhantes.

Na opinião de Pilar Lorenzo Gradín e de Mercedes Brea²⁰⁴, D. Dinis terá tido contacto com este tipo de canção feminina através do seu conhecimento das “*literaturas ultrapirenaicas*”, cuja influência atesta, direta e indiretamente, nos seus textos. Contudo, se bem que também cultivada por trovadores occitânicos, as cantigas de *malmaridada* eram, na sua grande maioria, anónimas e deveriam circular na tradição oral, meio através do qual poderiam ter chegado à Península Ibérica.

Se obviamente pertencente ao registo da *malmaridada*, esta cantiga de D. Dinis apresenta características bastante originais, nomeadamente, a atitude temerosa da figura feminina face ao marido, que, excetuando-se alguns casos pontuais, é assaz incomum neste género literário, onde, pelo contrário, a protagonista normalmente mostra a sua revolta contra o cônjuge, que critica, enfrenta e ridiculariza – o que, aqui, de certa forma, também acontece, mas de forma mais subtil, sendo o medo que desperta na *velida* o aspeto mais salientado na composição; também os termos utilizados para definir esta personagem masculina são invulgares no léxico da cantiga de *malmaridada*.

Efetivamente, a hibridez do texto fá-lo oscilar entre os géneros da cantiga de amigo galego-portuguesa e da *malmaridada* europeia: os versos iniciais da composição pareceriam indiciar que estaríamos perante uma cantiga de amigo canónica, em que a *velida* se veria impedida de ver o amigo por interdição materna, tema que, como pudemos ver, é abordado por D. Dinis noutras cantigas. Porém, o quarto verso desmente subitamente tal interpretação, ao introduzir a figura do “*irado*”, sendo este o momento que marca a modulação do registo galego-português para o da *malmaridada*.

Devido à sua originalidade e ao conteúdo algo ambíguo, esta cantiga tem gerado alguma controvérsia e debate entre os seus críticos, cujas opiniões se dividem relativamente à identidade do “*irado*” referido, que o texto não deslinda claramente. Apesar de, como o texto deixa intuir, dado o domínio que esta figura tem sobre a *velida*, a hipótese, formulada por alguns investigadores, de este “*irado*” poder ser identificado

²⁰³ Idem, *Ibidem*, p. 125.

²⁰⁴ Idem, *Ibidem*, p. 124 e Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín, *A Cantiga de Amigo*, Op. cit., p. 228.

com o pai da donzela poder ser colocada, parece-nos mais provável que a protagonista se refira aqui ao seu marido, interpretação que assenta em vários pressupostos: em primeiro lugar, a figura do pai está totalmente ausente do cancionero de voz feminina, sendo sempre a mãe a figura que representa a autoridade familiar; por outro lado, o próprio texto parece certificar esta identificação, na medida em que, no final de cada copla, a *velida* esconjura quem a foi entregar a tal figura masculina “*irad’haja Deus quem me lhi foi dar*” (v. 5), o que parece inviabilizar a hipótese de este “*irado*” se referir ao pai da *velida*, personagem que poderá ser referida no texto, sim, mas de outra forma, podendo ser o responsável pelo casamento da filha e, assim, o destinatário da sua maldição. Na última copla, a relação conjugal que o “*irado*” estabelece com a protagonista parece ser definitivamente confirmada, quando a voz feminina afirma que a infelicidade do amigo provém do facto de ela viver com quem vive: “*Senhor do meu coração, cativo / sodes em eu viver com quem vivo*” (vv. 16-17).

Mas analisemos mais atentamente o texto. A *velida*, que se dirige diretamente ao amigo, começa o seu discurso dizendo que queria “*de grado*” (v. 1) falar com ele, mas que, por medo do “*irado*”, não o ousa fazer: “*mais nom ous’hoj’eu convosc’a falar, / ca hei mui gram medo do irado*” (vv. 3-4)²⁰⁵. Aparentemente, parece contraditório que a *velida* declare que não ousa falar com o amigo quando o está já, efetivamente, a fazer, o que, como conclui Francisco Nodar Manso, parece indiciar que, tal como poderia acontecer noutros casos, a protagonista não está a falar diretamente com o namorado, constituindo este seu discurso uma sua reflexão acerca do que pretenderia, se pudesse, confessar-lhe; uma outra interpretação possível seria a de que o termo “falar” poderia constituir um eufemismo, como refere o investigador: “*la cantiga talvez sea un monólogo que la casada dirige al amigo; también cabe en lo posible que el amigo la esté escuchando, siendo entonces «falar» un eufemismo*”²⁰⁶. Por outro lado, esta enunciação poderia constituir um breve recado que a *velida* teria conseguido transmitir ao amigo, justificando assim a sua impossibilidade de ficar mais tempo a “falar” com ele, algo que desgostaria, decerto, o seu namorado, como se percebe nas palavras da protagonista: “*Senhor do meu coração, cativo / sodes em eu viver com quem vivo, / mais nom ous’hoj’eu convosc’a falar*” (vv. 16-17), enunciação que retoma curiosamente

²⁰⁵ Enunciação que, como já nota Pilar Lorenzo Gradín, encontra semelhanças nos versos de um motete medieval francês anónimo, no qual uma mulher casada exclama: “*Dieus! je n’i ose aler, / A mon ami!*” (Pilar Lorenzo Gradín “La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación”, Op. cit., p. 120).

²⁰⁶ Francisco Nodar Manso, *La narratividad de la poesía lírica galaicoportuguesa: estudio analítico*, Kassel: Edition Reichenberger, 1985, p. 80.

um termo mais característico do registo da cantiga de amor: “*cativo*”, sinónimo de “infeliz” e “desafortunado”.

Assim, estabelece-se, neste texto, um imbricado triângulo amoroso encabeçado pela *velida*, disputada por duas figuras masculinas antagónicas: o marido e o amigo, duas manifestações antitéticas do masculino. Deste modo, verifica-se, então, uma marcada divergência entre o homem com quem a protagonista está casada e aquele que realmente ama, entre aquele a quem pertence por direito e aquele a quem escolhe pertencer, problema frequente na época, devido à imposição matrimonial que os pais ou tutores faziam às suas filhas ou protegidas. Ao longo da composição, a *velida* confronta estas duas figuras masculinas, de quem traça uma imagem estereotipada e típica do género: o amado é por ela terna mente invocado como “*meu amig’e meu namorado*” (v. 2) e como “*Senhor do meu coração*” (v. 16); diferentemente, o marido é apelidado com desdém de “*irado*” (v. 4), “*mal bravo*” (v. 9), “*sanhudo*” (v. 14) e “*esquivo*” (v. 19). Todos estes epítetos pertencem ao mesmo grupo semântico, ilustrando o mau carácter do visado, como nota Pilar Lorenzo Gradín: “*para el marido se usan términos que definen su carácter colérico e intratable*”²⁰⁷, o que, como a mesma autora salienta, é comum neste género: “*para designar el marido se usan una serie de términos que ofrecen connotaciones negativas e, incluso, peyorativas*”²⁰⁸. Ao mesmo tempo, estes termos pejorativos revelam o despeito da *velida* perante esta figura masculina, encarada como um obstáculo na sua relação com o homem que realmente ama.

Completando a caracterização do marido através dos termos “*irado*”, “*mal bravo*”, “*sanhudo*” e “*esquivo*”, o receio revelado pela *velida* de que o esposo descubra a sua relação com amigo demonstra o seu carácter irascível e ciumento²⁰⁹. O pavor que protagonista demonstra ter do marido deixa também intuir o seu carácter violento, algo também comum nas canções de *malcasada*²¹⁰. O carácter ciumento do marido e o facto de ser preterido pela *velida* relativamente a outro homem também contribuem para a degradação psicológica desta personagem, que assim, além de tudo, se torna ridícula, como nota Erich Köhler, “*il gilòs è sempre una figura comica: viene coperto di*

²⁰⁷ Pilar Lorenzo Gradín “La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación”, Op. cit., p. 121.

²⁰⁸ Idem, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Op. cit., p. 163.

²⁰⁹ Característica do cônjuge comumente criticada nas cantigas de malmaridada, como lembra Pilar Lorenzo Gradín: “*los celos son el principal vicio del personaje*.” (Pilar Lorenzo Gradín, “La canción de malcasada en las tradiciones líricas romances (...)”, Op. cit., p. 203).

²¹⁰ Como observa a mesma investigadora: “*el celoso es una figura cruel, que va golpear o amenazar a su mujer, y, si no la hecho todavía, no dudará en hacerlo en el momento en que tenga conocimiento de la existencia del amigo. Por eso, en ciertos poemas se observa el interés de la mujer por mantener su amor en secreto*” (Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Op. cit., p. 165).

ridicolo, nella migliore delle ipotesi impersona un ostacolo sulla via del joi ed è quindi un'occasione di impegno morale”²¹¹.

O aspeto que, no entanto, mais decisivamente contribui para deteriorar a imagem do marido aos olhos do público é o facto de esta figura ser apresentada como antítese de tudo aquilo que o amigo é, como observa Pilar Lorenzo Gradín: “*la degradación del marido se realiza por medio de la antítesis con el amigo*”²¹², a quem está reservado o amor da *velida* e a caracterização de “amigo” e “namorado”, conforme salienta Elvira Fidalgo Francisco: “*o apelativo “meu namorado” queda reservado para o home que ela ama en segredo, así como a marca amigo que fai ben explícito a relación afectiva existente entre eles. Quedan, pois, delimitadas as dúas esferas que conteñen as emocións que vinculan os tres personaxes protagonistas: unha está chea de amor e a outra de medo e rabia; esta é a real a outra é á que aspiran os amantes*”²¹³. Com efeito, através do discurso da *velida*, somos levados a simpatizar com o amigo, seu cúmplice da traição que faz ao marido, este caracterizado de forma a provocar a antipatia do público, o que é característico deste tipo de textos e está de acordo com o princípio basilar da cultura cortês, que encarava o amor como realidade incompatível com a do casamento, sacramento imposto ao qual se opunha como escolha livre e sincera.

Um aspeto muito relevante do texto a que ainda não demos a atenção necessária é o facto de a protagonista amaldiçoar os responsáveis pelo seu casamento forçado através de um interessante jogo linguístico, partindo do termo pejorativo utilizado para caracterizar o marido para formular os seus esconjuros. Veja-se, a título de exemplo, como tal efeito é explorado no final da primeira copla: “*ca hei mui gram medo do irado; / irad’haja Deus quem me lhi foi dar*”²¹⁴. Estas maldições demonstram, uma vez mais, o desdém da *velida* pelo seu marido e a sua revolta por ter sido forçada a contrair matrimónio forçadamente, constituindo assim, como refere Francisco Nodar Manso, um verdadeiro ato de rebeldia contra “*la costumbre medieval que permitía que los padres o el señor feudal se responsabilizasen de encontrarles cónyuges a las jóvenes*”²¹⁵.

²¹¹ Erich Köhler, *Sociología della fin ‘amor. Saggi trobadorici*, Padova: Liviana Editrice, 1976, p. 164.

²¹² Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Op. cit., p. 162.

²¹³ Elvira Fidalgo Francisco, “A ‘Dona loada que a torto foy malhada’: ¿un caso de violencia de xénero?”, *Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, org. Mercedes Brea, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2009, pp. 225-238, p. 231.

²¹⁴ Como nota Pilar Lorenzo Gradín, tais imprecações encontram paralelo noutros textos galorromances do mesmo género, veja-se, a título de exemplo, os versos de um texto francês medieval citado pela investigadora: “*je le maldi, et s’ai bien droit, / qui le me dona, kels k’il soit*” (Pilar Lorenzo Gradín “La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación”, Op. cit., p. 120).

²¹⁵ Francisco Nodar Manso, *La narratividad de la poesía lírica galaico-portuguesa*, Op. cit, p. 81.

A *malmaridada* que protagoniza esta cantiga é, então, mais uma das *velidas* em que D. Dinis se desdobra, comprovando uma vez mais, o seu gosto e desígnio de criar um vasto e diversificado repertório de carateres femininos, intuito que o leva até a recorrer, na sua busca de novas personagens e situações passíveis de serem cantadas, a tradições literárias alheias à lírica galego-portuguesa, como aqui acontece.

Por tudo o que vimos, podemos concluir que esta é uma composição muito interessante e original não só ao nível na obra de D. Dinis como de todo o *corpus* trovadoresco galego-português, constituindo, como referimos, o único testemunho que chegou até nós da adaptação do género da *malmaridada* à estética da lírica peninsular, dando origem a um texto híbrido que confirma, uma vez mais, o anseio do rei de enriquecer e renovar o cânone da cantiga de amigo, como sugere Pilar Lorenzo Gradín: “*podría ser válido pensar que Don Denis pretendió – del mismo modo que ya se había hecho anteriormente con el alba y la pastorela – adoptar y adaptar un motivo extranjero para ampliar y renovar la poética de la cantiga, dándole unas características formales y conceptuales propias de la tradición a la que pertenecía*”²¹⁶. E mesmo atrevendo-se a trabalhar um registo, ao que sabemos, não arriscado por outros trovadores galego-portugueses, o rei é bem-sucedido, demonstrando a sua competência em manejar e fundir habilmente as caraterísticas da canção de *malmaridada* com a sensibilidade e preceitos poéticos da produção literária peninsular, criando um texto que se destaca pela sua singularidade tanto na tradição lírica peninsular como na europeia.

4.1.6. A *velida* que espera

Se, como vimos, a principal causa da *coita* da *velida* é a impossibilidade de ver e falar com o amigo, esta torna-se ainda mais dilacerante e insuportável aquando da partida deste último, como observa Mercedes Brea: “*l’une des causes principales de préoccupation pour la jeune fille (...) est le départ de l’amoureux (on n’en connaît pas toujours le motif, mais on nous parle parfois de la cas d’el Rei, du besoin d’aller servir l’oi militairement, et souvent de partir loin de l’amoureuse)*”²¹⁷. Esta é, aliás, uma das situações da vida feminina mais exploradas pelos trovadores galego-portugueses, que frequentemente põem em cena, nos seus cantares, a figura da *velida* que espera angustiada e impacientemente pelo regresso do amigo, de si “*alongado*”. Dentro da nossa catalogação, este é, outrossim, o tipo feminino mais frequentemente recriado por

²¹⁶ Pilar Lorenzo Gradín “La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación”, Op. cit., p. 125.

²¹⁷ Mercedes Brea, “L’amiga et la senhor dans les cantigas de amigo”, Op. cit., p. 104.

D. Dinis no seu cancionero de amigo, onde encontramos nove composições protagonizadas por uma *velida* ansiosa por saber “*novas*” do amigo: “*Dos que ora som na hoste*” (B 556, V 159), “*Amad’e meu amigo*” (B 570, V 173), “*Amiga, muit’há gram sazom*” (B 554, V 157), “*Que muit’há já que nom vejo*” (B 557, V 160), “*Ai flores, ai flores do verde pino*” (B 568, V 171), “*Nom chegou, madre, o meu amigo*” (B 566, V 169), “*Por Deus, amigo, quem cuidaria*” (B 579, V 182), “*Com’ousará parecer ante mi*” (B 571, V 175), “*- Amiga, faço-me maravilhada*” (B 573, V 177).

Dentro deste conjunto, ordenado de forma a transmitir a gradual *coita* e impaciência da figura feminina pela demora do amigo, começaremos por analisar a composição “*Dos que ora som na hoste*” (B 556, V 159)²¹⁸. Um aspeto muito relevante desta cantiga é o facto de nos ser dado a conhecer o motivo do afastamento do amigo, que se encontra “*na hoste*”, a cumprir funções militares. É por essa mesma razão que, aqui, a *velida* confessa à amiga que “*querria saber mandado*” (v. 6) “*dos que ora som na hoste*” (v. 1), pretendendo principalmente saber se a sua vinda estaria ou não para breve: “*querria saber / se se verrám tard’ou toste*” (vv. 2-3). No refrão, a protagonista especifica o motivo do seu cuidado: “*porque é lá meu amigo*”, razão do seu interesse pela situação da expedição militar, como explicita na fínda: “*ca por al nom, vo-lo digo*”.

Poderíamos, pois, conjecturar que a cantiga poderia ter sido escrita em tempo de guerra – José Joaquim Nunes deduz mesmo que se referia a “*qualquer expedição militar, da qual D. Denis teria feito parte*”²¹⁹, conclusão que nos parece precipitada, na medida em que o amigo referido poderia não se identificar, em muitos casos, com o trovador, sendo apenas mais uma personagem da ficção textual. Todavia, uma vez que o motivo da ausência do amigo por deveres militares é recorrente nos cancioneros²²⁰, parece-nos igualmente plausível que o rei tenha pretendido aqui ilustrar uma situação recorrente no quotidiano medieval, que lhe oferecia a possibilidade de incluir uma interessante modulação no repertório de cantigas que exploram a ausência do namorado.

Aliás, esta cantiga apresenta vários pólos de contacto com um cantar de amigo de Fernão Fernandes Cogominho: “*Amiga, muit’há que nom sei*” (B 704, V 305) – autor que, como vimos, terá sido próximo D. Afonso III –, em que uma outra figura feminina revela a uma amiga que gostaria de receber notícias “*dos que ora som com el-rei*”, desejando especialmente saber quando regressariam: “*Daria mui de coração / que quer*

²¹⁸ Texto integral em anexo (anexo IV).

²¹⁹ José Joaquim Nunes, *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, vol. I, Op. cit., p. 179.

²²⁰ Vide, a título de exemplo, as cantigas de amigo B 834, V 420, de Pero da Ponte, B 817, V 401, de Paio Gomes Charinho, ou B 1162, V 765 e B 1163, V 766, de Rui Martins do Casal.

que haver podesse / a que[m] mi novas dissesse / d'el-rei e dos que co[m] el som, / se se vêm ou se x'estam / ou a que tempo se verrám" (vv. 13-18), podendo este texto, assim, ter servido de modelo para a composição da cantiga de D. Dinis.

Apesar de, nesta composição dionisina, a *velida* não manifestar claramente o sofrimento que a ausência do amigo lhe provoca, a sua vontade de saber se este regressaria ou não em breve demonstra a preocupação e afeto que por ele nutre, ansiando o seu regresso com expectativa.

Mais ansiosa se mostra a protagonista de um outro cantar de D. Dinis: "*Amad'e meu amigo*" (B 570, V 173)²²¹, onde a *velida* exclama: "*Amad'e meu amigo, / valha Deus! / vede'la frol do pinho / e guisade d'andar*" (vv. 1-4). Este texto tem suscitado a surpresa da crítica, que o tem vindo a interpretar como relato do momento da separação dos amantes, considerando que, tal como nas albas, em que a *velida*, com a chegada do amanhecer, incita o amigo a partir, também aqui, marcando a "*frol do pinho*" a chegada da primavera, é tempo do amado partir para cumprir os seus deveres militares. Esta interpretação é já adotada por Manuel Rodrigues Lapa, que defende que, nesta cantiga, se verifica uma expressiva antítese entre o rejuvenescimento primaveril e a partida do amigo para a guerra²²², leitura corroborada por Maria Isabel Pulido Rosa: "*la llegada da primavera es tiempo de nostalgia y despedida para la jovem enamorada*"²²³ e Elsa Gonçalves, que refere que as flores do pinho "*anunciam o tempo em que o amigo deve selar o baiozinho e preparar-se para partir*"²²⁴.

Contudo, e apesar de a poesia do rei se demarcar pela sua originalidade, um apelo tão veemente à partida do amigo parece constituir uma nota demasiado dissonante no âmbito das cantigas de amigo que chegaram até nós, estranheza também notada por Jorge Alves Osório, que tenta, então, arranjar uma justificação para tal efeito, considerando que tal discordância relativamente ao cânone temático do género seria voluntária: "*esta poesia explora o defraudamento da expectativa inerente à cantiga de amigo, onde não seria esperável que a mulher estimulasse o amigo à partida, de uma forma tão irónica, em registo que supõe o reverso da invitatio amicae que caracteriza várias poesias na voz masculina tanto em língua vulgar como em latim medieval*"²²⁵. Se

²²¹ Texto integral em anexo (anexo XVIII).

²²² Manuel Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa: Ed. do autor, 1929, p. 248.

²²³ Maria Isabel Pulido Rosa, "Transmisión y variaciones de un motivo vegetal en la Literatura española: «pino»", *Philología Hispalensis*, vol. XV, fasc. I, 2001, pp. 241-249, p. 244.

²²⁴ Elsa Gonçalves, "Denis, Dom", Op. cit., p. 209.

²²⁵ Jorge Alves Osório, "D. Dinis: o rei, a língua e o reino", Op. cit., p. 26.

tal possibilidade se afigura válida, até porque, como temos vindo a notar, o rei denuncia, nas suas composições, a sua vontade de expandir e explorar ao máximo as possibilidades criativas da escola trovadoresca, o tom insistente da *velida* e o ritmo ansioso do texto parecem apontar para um outro sentido de análise. Neste sentido, talvez a expressão-chave seja a enunciação “*treide-vos, ai amigo*” (v. 19), demonstrando que a protagonista estaria a incentivar o amigo não a partir mas sim a regressar o mais cedo possível para junto dela, interpretação que se coadunaria muito mais com o estado de espírito feminino que encontramos noutras composições deste género, como nota Maria do Rosário Ferreira: “*a transposição apriorística da separação característica da alba para a composição dionisina falseou, portanto, completamente, o seu entendimento, transformando numa despedida aquilo que, sem a interferência de um elemento perturbadoramente recontextualizante, qualquer filólogo avisado compreenderia imediatamente ser um protesto pela longa ausência do amigo*”²²⁶, opinião corroborada por Mercedes Brea: “*trátese simplemente del motivo de la «ausencia» o bien de la «separación», ambos son frecuentes en las cantigas de amigo y en ningún caso requieren del recurso al alba para su interpretación*”²²⁷.

Na nossa opinião, esta composição constitui, assim, um incitamento da *velida* ao regresso do amigo, mostrando-lhe que, com a chegada da primavera, simbolizada pela “*frol do pinho*”, é tempo de selar “*o baiozinho*” e voltar para junto dela. Esta leitura explicaria, então, a insistência da *velida*, no refrão, do apelo a que o amigo se despache, “*e guisade d’andar*”, que demonstra a sua impaciência por rever o amado, sentimento corroborado pela exclamação do refrão intercalar: “*valha Deus!*”. Assim sendo, incluímos esta *velida* no conjunto das donzelas que esperam ansiosamente pelo amigo, destacando-se, de entre estas personagens, pela veemência e impaciência com que pede ao amigo para regressar brevemente.

No cancioneiro dionisino, outros casos há em que a *velida* se mostra mais angustiada pela demora do amigo, como acontece na cantiga “*Amiga, muit’há gram sazom*” (B 554, V 157)²²⁸. Nesta cantiga, uma vez mais endereçada à amiga, a *velida* dá a entender que a ausência do amigo, que partira com “*el-rei*”, já dura há muito tempo,

²²⁶ Maria do Rosário Ferreira, “«Nomina sunt res?» Do poder reificador das designações genéricas no corpus da lírica galego-portuguesa”, *O género do texto medieval*, Coord. Cristina Almeida Ribeiro e Margarida Madureira. Lisboa: Cosmos, 1997, pp. 43-54, pp. 53-54. Da mesma opinião partilha Nuno Júdice, “A Arte de Amar no Cancioneiro de D. Dinis”, texto não publicado, apresentado no *I Congresso Internacional de Odivelas – D. Dinis Innovatio*, Odivelas, 30 e 31 de março de 2012, p. 8.

²²⁷ Mercedes Brea, “Albas y alboradas ¿un problema genérico o terminológico en la lírica gallego-portuguesa?”, *Op. cit.*, p. 110, nota 47.

²²⁸ Texto integral em anexo (anexo II).

como se percebe da leitura dos primeiros versos do texto: “*Amiga, muit’há gram sazom / que se foi daqui com el-rei / meu amigo*” (vv. 1-3).

Esta referência ao facto de o amigo se ter ido embora “*com el-rei*” é muito curiosa e interessante, afastando manifestamente ficção e realidade, ao inviabilizar aparentemente a identificação do autor – que, não esqueçamos, é rei – com o amigo. José Joaquim Nunes vê neste passo uma prova de que esta foi uma das primeiras composições assinadas por D. Dinis, crendo que o “*el-rei*” mencionado no texto se refere a Afonso III e não ao próprio trovador, deduzindo, então, que a composição teria sido escrita “*ainda em vida do pai, que morreu, quando êle tinha 18 anos*”²²⁹, enquanto ainda infante. Se não contestamos esta tese, impossível de confirmar, parece-nos, contudo, que, aqui, a referência a “*el-rei*” poderá ter mais de artifício do que de representação do real, na medida em que o trovador poderia estar apenas a glosar um motivo típico das cantigas de amigo, nas quais frequentemente se atribui o afastamento do amigo à estadia em “*cas’ d’el-rei*” ou ao seu serviço²³⁰, hipótese já colocada por Silvio Pellegrini, que afirma é possível que esta referência “*si tratti semplicemente di un luogo comune*”²³¹. Por outro lado, esta alusão poderia constituir uma nota lúdica, pois também numa cantiga de amor do rei (B 512, V 95) se verifica uma notória brincadeira relativamente ao seu estatuto real, quando, elogiando a *senhor*, afirma considerar que ela era “*bõa pera rei*”. Noutra composição de voz masculina (B 533, V 136), o trovador assegura à amada que, se pudesse viver a seu lado, o seu contentamento seria tal que não se cambiaria “*por rei nem ifante*”.

Mas voltemos, agora, à análise do discurso da *velida*. Dada a demora tão prolongada do amigo, a protagonista começa a angustiar-se, receando que o namorado possa ter perecido, uma vez que nunca mais com ela tornara a falar: “*Por que tarda tam muito lá / e nunca me tornou veer, / amiga, si veja prazer, / mais de mil vezes cuidei já / que algur morreu com pesar, / pois nom tornou migo falar*” (vv. 7-12). A inquietação da donzela pela ausência do amigo para além do prazo previsto torna-se mais evidente na última copla, onde refere que, contrariamente ao que efetivamente se verifica, o namorado tinha demonstrado intenção de regressar com brevidade: “*Amiga, o coração*

²²⁹ José Joaquim Nunes, *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, vol. I, Op. cit., pp. 178-179.

²³⁰ Como acontece nas cantigas seguintes: Pero Gomes Barroso B 733, V 334; Pero da Ponte B 833, V 419 e B 836, V 422; Pero Gonçalves de Portocarreiro B 918, V 505; Gomes Garcia B 925, V 513; João Airas de Santiago B 1023=1049, V 613=639, B 1041, V 631, B 1042, V 632, B 1043, V 633, B 1044/1048, V 634/638, João Zorro B 1149bis, V 752, Lopo B 1248, V 853 e B 1249, V 854.

²³¹ Silvio Pellegrini, *Studi su trove e trovatore della prima lirica ispano-portoghese*, Bari: Adriatica Editrici, 1960, p. 167.

seu / era de tornar ced'aqui / u visse os meus olhos em mim" (vv. 13-18). Não acreditando que o amigo pudesse viver tanto tempo longe dela, a donzela arranja uma justificação dramática para a sua injustificada demora, supondo que ele morrera de "*pesar*" por não a ver²³². Tais suspeitas seriam fundamentadas nas promessas do amigo, que, como se verifica no refrão de uma cantiga dialogada de Mem Rodrigues Tenoiro (B 717, V 318), lhe teria assegurado que só por morte não regressaria cedo: "*Senhor fremosa, eu vo-lo direi: / tornar-m'-ei ced'ou morrerei*".

No cancioneiro de amigo dionisino, encontramos outras figuras femininas que, surpreendidas pela demora do amigo, suspeitam que este tenha morrido: na cantiga "*-Amiga, faço-me maravilhada*" (B 573, V 177)²³³ – analisada mais adiante –, a *velida* suspira "*e, par Deus, porque o nom vej'aqui, / que é morto gram sospeita tom'i, / e, se mort'é, mal dia eu fui nada*" (vv. 19-21), noutra composição, "*Que muit'há já que nom vejo*" (B 557, V 160)²³⁴, a protagonista conclui o seu discurso, na finda, constatando que, uma vez que o amigo não regressa nem manda notícias, ou estaria morto ou lhe mentira: "*Mais, pois nom vem nem envia / mandad', é mort'ou mentia*". Dadas as semelhanças entre a cantiga que até agora tratámos e esta última composição, parece-nos pertinente proceder agora à sua análise. Neste texto, a longa duração da ausência do amigo é atestada através das expressões "*Que muit'há já que nom vejo / mandado do meu amigo*" (vv. 1-2) e "*Muito mi tarda, sem falha, / que nom vejo seu mandado*" (vv. 7-8)²³⁵, que exprimem bem o desespero da protagonista por não ter notícias do amado.

Mais uma vez, também aqui a donzela refere que o amigo prometera, antes de partir, que mandaria notícias e regressaria brevemente "*pero, amiga, pôs migo / bem aqui, u mi ora sejo, / que logo m'enviaria / mandad'ou s'ar tornaria*." (vv. 3-6), "*pero houve-m'el jurado / bem aqui, se Deus mi valha, / que logo m'enviaria / mandad'ou s'ar tornaria*." (vv. 9-12) e "*er seve por mi jurando / u m'agora sej', amiga, / que logo m'enviaria / mandad'ou s'ar tornaria*." (vv. 15-18). Tendo o amigo jurado tão veementemente, naquele mesmo lugar – pormenor que confere materialidade e

²³² Tema semelhante é abordado por Sancho Sanches numa sua cantiga, "*Amiga, bem sei do meu amigo*" (B 936, V 524), na qual a *velida* também desconfia que o amigo morrera ou que já dedicara o seu amor a outra mulher, dado que ainda não regressara nem enviara "*recado*", conforme prometera: "*Amiga, bem sei do meu amigo / que é mort'ou quer'outra dona bem, / ca nom m'envia mandado nem vem / e, quando se foi, posera migo, / que se veesse logo a seu grado; / se nom, que m'enviasse mandado*" (vv. 1-6).

²³³ Texto integral em anexo (anexo XXII).

²³⁴ Texto integral em anexo (anexo V).

²³⁵ Aqui, a expressão "*Muito mi tarda*" parece glosar, intencionalmente ou não, a célebre composição – de autoria ainda discutida, mas geralmente atribuída, pela crítica mais atual, a Afonso X –, "*Ai eu coitada, como vivo em gram cuidado*" (B 456), em cujo refrão a voz feminina exclama "*muito me tarda / o meu amigo na Guarda*".

realidade ao texto – que regressaria, convencendo a *velida* da sua sinceridade através das suas palavras e lágrimas, a protagonista considera ainda mais estranha a sua demora e a ausência de notícias dele, crendo, então, que, para o facto de este ainda não ter regressado nem mandado “recado” só há duas possíveis justificações: ou morrera ou lhe mentira, como concretiza na fínda: “*Mais, pois nom vem nem envia / mandad’, é mort’ou mentia.*”²³⁶. Diferentemente do texto anterior, em que, não tendo notícias do amigo, a *velida* se atemorizava por crer verdadeiramente que o amigo teria morrido de pesar, aqui, a figura feminina mostra-se menos crédula, pondo em causa os juramentos do namorado e duvidando da sua sinceridade. Assim, neste texto se é perceptível a *coita* da amiga por não saber novas do amado, o sentimento dominante é a desconfiança relativamente à sua palavra.

Por tudo o que vimos, nesta cantiga de D. Dinis, o tema da ausência prolongada do amigo serve como motivo para questionar a sua sinceridade, constituindo, assim, o discurso da *velida* uma subtil acusação ao facto de o namorado ter faltado relativamente ao que prometera, tema explorado noutras cantigas do rei, nomeadamente, no célebre texto “*Ai flores, ai flores do verde pino*” (B 568, V 171)²³⁷, que passaremos a analisar.

Esta será, talvez, a cantiga de amigo mais célebre do *corpus* galego-português, e com fundamento, pois é simultaneamente um modelo paradigmático e singular dentro deste género, sintetizando algumas das suas principais características e apresentando alguns aspetos bastante inovadores e únicos dentro dos cancioneiros medievais. De facto, o tema aqui abordado – a angústia da *velida* pela ausência prolongada do amigo, por quem espera ansiosamente – é um dos motivos mais comuns e característicos do género da cantiga de amigo, e é também recorrente, nas composições de voz feminina, que a protagonista confesse a sua aflição a uma confidente, seja a mãe, a irmã, a amiga ou um elemento natural²³⁸. Contudo, em mais nenhum outro texto galego-português a

²³⁶ Nos cancioneiros, encontramos uma cantiga que se assemelha, em bastantes aspetos, a esta que ora analisamos: trata-se da já referida composição “*Amiga, bem sei do meu amigo*” (B 936, V 524), de Sancho Sanches. Com efeito, nestes dois textos, ambos dirigidos a uma amiga, a voz feminina lamenta-se por não ter recebido “*mandado*” do amigo, quando este afiançara que viria ou cedo e que enviaria notícias. Outro aspeto comum às duas cantigas é a descrição do momento em que o amigo se despedira da *velida*, garantindo, entre lágrimas, que logo regressaria ou daria notícias, promessa não cumprida que, nos dois casos, leva a protagonista a desconfiar da sua sinceridade: “*el seve muito chorando, / er seve por mi jurando / u m’agora sej’, amiga, / que logo m’enviaria / mandad’ou s’ar tornaria*” (vv. 14-18), reza a cantiga de D. Dinis, “[E] *entom jurou-m’el chorando / que se veesse logo a seu grado; / se nom, que m’enviasse mandado*”, narra a voz feminina da cantiga de Sancho Sanches.

²³⁷ Texto integral em anexo (anexo XVI).

²³⁸ Neste sentido, e em comparação com o texto que ora analisamos, são particularmente relevantes as ansiosas invocações feitas às ondas, em duas cantigas de Martim Codax (B 1278, V 884, N 1 e B 1284, N 7, V 890), aos cervos, num texto de Pero Meogo (B 1187, V 792) e ainda ao “estorninho do avelanado”,

natureza invocada pela protagonista ganha voz e responde aos apelos que lhe são feitos²³⁹, como aqui acontece relativamente às “*flores do verde pino*”, o que confere a este texto uma grande singularidade e relevância no seio da lírica peninsular, como nota Graça Videira Lopes: “*havendo outras cantigas de amigo onde a Natureza, mais do que um cenário, é uma entidade viva e actuante com a qual as personagens animicamente interagem, esta cantiga de D. Dinis é a única, em todo o corpus galego-português, onde a Natureza literalmente “fala”, entrando em diálogo com a jovem donzela*”²⁴⁰.

Ultrapassada esta primeira reflexão, surge uma nova questão: o que justificará a eleição deste elemento natural específico como interlocutor da *velida*? Pretendendo responder a esta questão, Aurelio Roncaglia defende que a origem do motivo estará na adaptação de uma edição errónea de um verso da canção provençal “*Lanquan li jorn son lonc en mai*”, de Jaufré Rudel. A lição deste texto constante num dos cancioneiros que o transmitem, o Cancioneiro d’Urfé²⁴¹, apresenta uma deturpação relativamente aos outros manuscritos que contêm esta composição, apresentando a variante “*flors dels*

presente numa pastorela de Airas Nunes (B 868/869/870, V 454). Tal como se verifica na cantiga de D. Dinis, também nas referidas composições de Martim Codax a *velida* interroga um elemento natural – neste caso, as ondas – na expectativa de receber notícias do seu amigo distante. Numa delas, a célebre canção dirigida às “*Ondas do mar de Vigo*” (B 1278, V 884, N 1), a protagonista, desesperada, pergunta às vagas, por si personificadas, se haviam visto o seu amado, desejando também saber se ele voltará em breve: “*Ondas do mar de Vigo, / se vistes meu amigo? / e ai Deus, se verrá cedo?*” (vv. 1-3). Noutro texto do mesmo jogral (B 1284, N 7, V 890), as ondas são também as destinatárias da interpelação da protagonista, que deseja saber o motivo da demora do amigo: “*Ai ondas que eu vim veer, / se me saberdes dizer / por que tarda meu amigo sem mim?*” (vv. 1-3). Semelhante estado de desespero pela ausência do amigo é ilustrado numa composição de Pero Meogo (B 1187, V 792), onde a voz feminina se dirige aos “*cervos do monte*”: “*Ai cervos do monte, vim-vos preguntar: / foi-s’o meu amig’, e, se alá tardar, / que farei, velida?*” (vv. 1-3). Por fim, no âmbito da personificação de elementos naturais, é importante referir ainda uma pastorela de Airas Nunes (B 868/869/870, V 454), onde é invocado um “*estorninho do avelanedo*”, a quem, contudo, não são colocadas questões, como acontece nos outros casos referidos: “*Ai estorninho do avelanedo, / cantades vós e moir’eu e pen’ / e d’amores hei mal*”. Note-se que, nesta última composição, o trovador recupera versos de diversas cantigas de amigo – nomeadamente, de João Zorro e de Nuno Fernandes Torneol, autores dos modelos intertextuais que se conseguiram localizar –, tal como parece ser o caso destes versos que, contudo, não encontram o seu referente original nos cancioneiros.

²³⁹ Existe, contudo, nos cancioneiros galego-portugueses, um outro caso em que um elemento não humano ganha voz própria, novamente numa composição da autoria de D. Dinis, desta feita, uma pastorela (B 534, V 137), onde um papagaio responde às inquietações da figura feminina – intervenção que, no capítulo em que analisaremos as pastorelas dionisinas, exploraremos mais aprofundadamente. Contudo, há diferenças evidentes entre estes dois textos: na pastorela, ao invés do que acontece na cantiga de amigo, a donzela não interpela diretamente o papagaio, que intervém inesperadamente, tentando mitigar a aflição da *pastor*. Ao mesmo tempo, a intervenção das “*flores do verde pino*” é ainda mais significativa e inesperada do que a do papagaio, na medida em que, constituindo um elemento natural inanimado, a sua personificação constitui um processo poético ainda mais inovador e surpreendente. De facto, aqui, são os apelos desesperados da *velida* que, magicamente, parecem fazer despertar a voz das flores, que se animizam a fim de lhe responder, como se percebe na forma como iniciam a sua intervenção: “*Vós me preguntades polo voss’amigo / e eu bem vos digo*” (vv. 13-14).

²⁴⁰ Graça Videira Lopes, “Na noite escreve um seu cantar de amigo: Pessoa, D. Dinis e o Império”, *Memórias Gestos Palavras – Textos oferecidos a Teresa Rita Lopes*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2010, pp. 255-263, p. 261.

²⁴¹ Também chamado de Cancioneiro La Vallière ou Cancioneiro R.

bels pis” em detrimento de “*flors d’albespi*”, expressão atestada nas outras fontes que conservaram esta *cansó*. É, então, a versão “*flors dels bels pis*” que Aurelio Roncaglia crê ser o modelo das “*flores do verde pino*” de D. Dinis: “*les flores do verde pino semblent bien n’être autre chose qu’un déguisement des flors d’albespi traditionnelles dans la lyrique des troubadours: un déguisement qui reproduit justement la variante par laquelle le Chansonnier d’Urfé a transformé les flores d’albespi de Jaufré Rudel en flors dels bels pis*”²⁴². Se é indubitável o conhecimento de D. Dinis da poesia provençal e, muito provavelmente, da obra de Jaufré Rudel, não podemos, contudo, atestar se, efetivamente, terá sido esta a origem do motivo das “*flores do verde pino*”, que pode ter sido recuperado de outros textos da tradição popular ou erudita que não chegaram até nós ou que pode constituir uma criação original do rei, que, como temos vindo a observar, parece esforçar-se para introduzir inovações no cancioneiro de amigo.

De facto, como notam Helder Macedo e Stephen Reckert, o “*verde pinho*” é um motivo recorrente tanto na literatura popular como na culta, sendo inclusive referido num poema japonês contemporâneo de D. Dinis, como notam os especialistas²⁴³. Ao mesmo tempo, nos cancioneiros galego-portugueses encontramos outros dois cantares, também de amigo, em que este motivo surge: num deles, também assinado por D. Dinis (B 570, V 173) e já por nós analisado, a voz feminina incita o amigo a reparar na “*frol do pinho*” / “*frol do ramo*”; por seu turno, Pero Gonçalves de Portocarreiro (B 920, V 507) também recorre à imagem do “*verde pino*” / “*verde ramo*” para compor o cenário – material e simbólico – da sua composição, sendo sob esta árvore que a *velida* lamenta ter perdido o anel do seu amigo, alusão carregada de simbolismo. Estes dois exemplos parecem, então, atestar que o motivo do “*verde pino*” seria também familiar aos trovadores peninsulares. Existe, contudo, uma diferença relativamente às referências ao “*verde pino*” que encontramos nestas duas composições e na cantiga de D. Dinis que ora analisamos: se, nestes, a referência ao “*verde pino*” não parece despropositada, constituindo parte da paisagem física e psíquica da ficção textual, na cantiga em questão, não é óbvia a razão que motiva a *velida* a eleger especificamente as suas flores como interlocutoras, pois, como nota António Gedeão, as “*flores do verde pino*” “*nada têm que as recomende como «flores»*”, e, situando-se “*no alto do pinheiro, por vezes até*

²⁴² Aurelio Roncaglia, “Ay flores, ay flores do verde pino!”, *Boletim de Filologia, Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, XXIX, 1984, pp. 1-9, p. 5.

²⁴³ Helder Macedo e Stephen Reckert, *Do Cancioneiro de Amigo*, Op. cit, p. 195.

a muitos metros de altura”, não seriam, à partida, confidentes ideais²⁴⁴. Perante a estranheza de tal recurso, António Gedeão, tenta encontrar uma justificação, sugerindo que, dada a sua posição elevada, as “*flores do verde pino*”, contemplando o horizonte longínquo, seriam as mais indicadas para avisar a donzela da chegada do amigo:

O pinheiro é alto, as flores estão lá no cimo, e é daí que se vê a paisagem descoberta e o horizonte extenso. Daí se poderá descortinar a hoste, quando vier de regresso, e ela anseia por tornar a ver o seu amado Só as flores do verde pino lhe poderão dar, antecipadamente, novas do seu amigo. E as flores, que alcançam o horizonte distante, lá do alto, sossegam-na e dizem-lhe que o amigo está vivo e são.²⁴⁵

Muito interessante é também a interpretação da simbologia do pinheiro que encontramos no *Dicionário dos Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, onde, entre outras conotações, este elemento natural surge associado, no mundo oriental, à espera, sendo até, na cultura japonesa, visto como sinal de bom augúrio²⁴⁶, o que, curiosamente, se coadunaria perfeitamente com o sentido do nosso texto.

Embora estas hipóteses de justificação da alusão às “*flores do verde pino*” sejam sedutoras, da nossa parte, cremos que esta imagem, para lá da sua possível conotação simbólica, constitui um motivo estilizado, como conclui Aurelio Roncaglia: “*ces flores do verde pino, pourtant si charmantes, si suggestives, ne sont pas à considérer comme des fleurs naturelles, mais, essentiellement, comme des fleurs poétiques*”²⁴⁷.

Seja como for, estas “*flores do verde pino*” assumem-se como um elemento central na composição, sendo, simultaneamente, parte do cenário e personagem da cantiga. É interessante notar, aliás, a inesperada evolução que se verifica em relação ao seu estatuto: no início, são as destinatárias passivas das interrogações da *velida*, animizando-se apenas na segunda parte da composição, onde roubam à figura feminina o protagonismo da composição. Não temos possibilidade de saber de que forma a cantiga seria interpretada publicamente, mas decerto que a súbita e inesperada intervenção deste elemento natural teria, também ao nível performativo, um grande impacto. No mesmo sentido, não sabemos se a intervenção das “*flores do verde pino*” seria cantada por um coro, visto que são invocadas no plural, ou por um solista, na medida em que respondem na primeira pessoa do singular, “*Vós me preguntades (...) / e eu bem vos digo*”. Esta discrepância entre a entidade plural a quem a *velida* se dirige e o

²⁴⁴ António Gedeão, “«Ay flores, ay flores do verde pino»”, *Colóquio/Letras*. N.º 26, Jul. 1975, pp. 45-53., p. 51.

²⁴⁵ Idem, Ibidem, pp. 51-52.

²⁴⁶ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa: Teorema, 1994, p. 527.

²⁴⁷ Aurelio Roncaglia, “Ay flores, ay flores do verde pino!”, p. 9.

sujeito singular que lhe responde pode ser a chave para a compreensão desta inesperada personificação de um elemento natural.

De facto, nesta composição, a função das “*flores do verde pino*” é óbvia e, nesse âmbito, nada original: na primeira parte, servem de confidentes da *velida*, substituindo, neste papel, a mãe, a irmã ou a(s) amiga(s); aquando da sua personificação, a função deste elemento natural altera-se, tendo agora a incumbência de serenar a *velida* com a promessa do rápido regresso do amigo²⁴⁸. E aqui surge, então, mais uma questão: o que justificará esta convicção das flores do regresso próximo do amigo? Será que, como pretendia António Gedeão, da sua posição elevada, vislumbravam já o amigo, ao longe? Poderiam ser uma reminiscência dos cultos pagãos, um símbolo do poder mágico e intuitivo da natureza, pressentindo o retorno iminente da figura masculina? Funcionariam, como aparentemente sucede com o papagaio da referida pastorela de D. Dinis, como porta-voz do amigo, que através delas anunciaria a sua chegada? Ou, noutro sentido, dariam voz à esperança que a *velida* não ousava verbalizar? É esta última possibilidade que nos parece mais verosímil, até porque justificaria o facto de a resposta das “*flores do verde pino*”, invocadas no plural, ser dada na primeira pessoa do singular, materializando o desejo íntimo que ecoaria na mente da donzela, que, de tão ansiosa pelo regresso do amigo, ouviria a sua própria voz, reportada pelas flores, transmitindo-lhe as boas novas que esperava, como defende Graça Videira Lopes:

Não se colocando D. Dinis no domínio do mundo animado da fábula, torna-se evidente (como muito bem o entende Pessoa) que, na verdade, o que a donzela ouve, e que a cantiga figura na voz das “*flores do verde pino*”, é exactamente, no “*rumor dos pinhais*”, “*um silêncio murmuro consigo*”. Ou seja, na cantiga de D. Dinis a “*fala dos pinhais*” é, no fundo, o notável processo poético de transposição do discurso interior da donzela, a verbalização da resposta que espera, adivinha e não ousa dar a si mesma (se quisermos, um interior “*marulho obscuro*” de quem anseia qualquer coisa por vir – no caso, o seu amigo).²⁴⁹

Mas vejamos como a própria *velida* se expressa, em voz própria. A sua angústia é bem patente, afligindo-se pelo facto de o amigo ainda não ter voltado e por não ter notícias dele, de tal forma que, desesperada, decide dirigir-se às “*flores do verde pino*”, junto das quais busca uma resposta que mitigue a sua *coita*: “- *Ai flores, ai flores do*

²⁴⁸ Desempenhando um papel que muitas vezes também cabe às amigas – como acontece, por exemplo, numa composição de João Airas de Santiago (B 1041, V 631) – ou aos “mandadeiros”, como acontece numa cantiga de Nuno Trefz (B 1203, V 808): “E disse-mi o mandadeiro: “Fremosa de bom semelhar,” / porque viu que mi prazia, ar começou-m[e] a falar, / “agora verrá aqui voss’ amigo” (vv. 10-12).

²⁴⁹ Graça Videira Lopes, “Na noite escreve um seu cantar de amigo: Pessoa, D. Dinis e o Império”, Op. cit., p. 261.

verde pino, / se sabedes novas do meu amigo? / Ai Deus, e u é?” (vv. 1-3)²⁵⁰. Perante a demora do amigo e a ausência de notícias suas, a *velida* não só se aflige como duvida das promessas que este lhe fizera, referindo-se a ele como “*aquel que mentiu do que pôs connigo*” (v. 8) e “*aquel que mentiu do que mi há jurado?*” (v. 11).

Com a resposta das flores, liberta-se a tensão acumulada ao longo de toda a composição, transmitindo finalmente as boas notícias por que a protagonista ansiava e desmentindo todos os seus receios: o amigo está vivo, são e regressará dentro do prazo prometido: “- *E eu bem vos digo que é san’e vivo / e será vosco ant’o prazo saído*” (vv. 19-21). A forma como a enunciação está construída mostra a segurança das informações transmitidas, como se percebe na reiteração da expressão “*E eu bem vos digo*”. Todavia, há que notar que, apesar de apaziguarem a angústia da protagonista, as “flores do verde pino” não respondem à principal questão da *velida*, ansiosa por saber o paradeiro do amigo, o que pode justificar o facto de a sua interrogação “*Ai Deus, e u é?*”²⁵¹ continuar a ecoar até ao fim do texto, mesmo depois da resposta das flores.

Retomando, então, nesta cantiga, um tema comum no cancionero de amigo – o desespero da *velida* por não saber notícias do amigo, que a leva a interpelar alguém ou algo a fim de tentar saber do seu paradeiro – D. Dinis consegue, simultaneamente, inovar e, desta feita, de forma particularmente surpreendente, permitindo às flores do verde pino responder às interpelações que lhe haviam sido feitas. Neste texto, a questão da ficção da voz torna-se, assim, ainda mais complexa, na medida em que D. Dinis encena não só uma figura feminina que exprime a sua inquietação pela demora do

²⁵⁰ A interjeição “ai”, que se repete ao longo do texto (surgindo no início das duas primeiras coplas e ainda no refrão), confere uma grande intensidade dramática a esta cantiga. Com efeito, embora recorrente nos cancioneros galego-portugueses, nesta cantiga, em particular, a interjeição “ai” adquire uma especial expressividade, contribuindo para acentuar a angústia da *velida* pela ausência do amigo, o seu desespero por não ter notícias dele e a sua ânsia por saber onde está e se regressará dentro do prazo estabelecido.

²⁵¹ Efetivamente, um dos aspetos mais relevantes e marcantes desta cantiga é este mesmo refrão, suspiro que transmite claramente a torturante inquietação feminina. Este lamento encontra um curioso paralelo numa composição de João Lopes de Ulhoa (B 696, V 297), em que uma figura feminina também se lastima por o amigo não ter ainda regressado nem enviado notícias, em termos semelhante aos do cantar dionisino: “*Ai Deus, u é meu amigo, / que nom m’envia mandado? / (...) E já o praz’é passado / que m’el disse que verria, / e que mi havia jurado, / sem gram coita, todavia, / de morte, que se veesse / o mais cedo que podesse*” (vv. 1-2, 13-18). O refrão desta cantiga de D. Dinis é ainda semelhante aos versos 2-3 de um texto de Bernal de Bonaval: “«*Ai Deus, u é meu amigo daqui / de Bonaval?*»”. De forma mais arriscada, poderíamos também aproximar este refrão dionisino do da célebre cantiga de Meendinho “*Sedia-m’eu na ermida de Sam Simion*” (B 852, V 438), cuja parte final, apenas transcrita, nos cancioneros, no fim da primeira copla, é de difícil leitura, sendo lida de diversas formas pelos vários especialistas que se dedicaram à sua edição. Num estudo recente, Xosé Bieito Arias Freixedo admite a possibilidade de o refrão terminar com a interrogação “*e u era?*”, hipótese que, a confirmar-se, legitimaria a aproximação destes dois textos (Xosé Árias Freixedo, “«¿E u era?» ¿a clave da cantiga de Meendinho?”, *Boletín Galego de Literatura*, n.º 24, 2.º semestre, 2000, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2000, pp. 77-82).

amigo como a faz dialogar com um elemento natural a que confere voz a fim de expressar a ânsia e esperanças íntimas que a *velida* não ousa expressar.

Se, neste texto, as “*flores do verde pino*” asseguram à *velida* que o amigo retornará “*ant’o prazo saído*”, numa outra composição do rei, “*Nom chegou, madre, o meu amigo*” (B 566, V 169)²⁵², a protagonista lamenta-se à mãe pelo facto de o namorado ter falhado relativamente ao que lhe prometera, não tendo regressado dentro do prazo que estabelecera, suspirando: “*Nom chegou, madre, o meu amigo*” (v.1)²⁵³. No segundo verso, a protagonista revela o motivo da sua aflicção, revelando que nesse mesmo dia expirava o prazo dentro do qual o amigo tinha garantido que regressaria: “*e hoj’est o prazo saído*” (v. 2), o que demonstraria a falsidade das suas promessas²⁵⁴. O comportamento do amigo, referido pejorativamente como “*desmentido*” (vv. 8, 13) e “*perjurado*” (vv. 11, 16), é aqui censurado pela *velida* por diversos motivos: na verdade, mais do que a demora do amigo, é o facto de este lhe ter mentido relativamente ao que prometera²⁵⁵ o aspeto que, neste texto, mais acirra a indignação e desilusão da donzela, sentimentos condensados nas interrogações retóricas “*por que mentiu o desmentido?*” (vv. 8, 13) e “*por que mentiu o perjurado?*” (vv. 11, 16), cuja repetição contribui para o realce da surpresa, desgosto e desencanto da donzela perante o comportamento do amado, que, segundo crê e afirma convictamente, falhou por sua vontade e não por algum impedimento externo: “*pesa-mi, pois per si é falido*” (v. 14), “*pesa-mi, pois mentiu per seu grado*” (v. 17)²⁵⁶.

²⁵² Texto integral em anexo (anexo XIV).

²⁵³ São várias as cantigas em que a *velida* confessa à *madre* a sua angústia pela ausência e demora do amigo, *Vide*, a título de exemplo, Afonso Anes do Cotom / Paio Soares de Taveirós B 640, B 827, V 241, V 413; Pero Garcia Buralês B 649, V 250; Afonso Lopes de Baião B 738bis, V 340; Pero da Ponte B 832, V 418 e B 833, V 419; Pero de Armea B 1204, V 809; Paio Calvo B 1236, V 841 e B 1237, V 842; Martim de Padrozelos B 1238, V 843.

²⁵⁴ Esta mesma situação é abordada noutras cantigas de amigo, nomeadamente, numa composição de João Garcia de Guilhade (B 753, V 356) em que a *velida* conta que já findara o prazo fixado pelo amigo para o seu regresso: “*Chus mi tarda, mias donas, meu amigo, / que el migo posera, / (...) Quand’el houv’a fazer a romaria, / pôs-m’um dia talhado / que veesse, [e] nom vem, mal pecado, / hoje se compr’o dia; / (...) Aquel dia que foi de mi partido / el mi jurou chorando / que verria, e pôs-mi praz’e quando; / já o praz’é saído*”. (vv. 1-2, 7-10, 13-16), assunto também tratado num texto de João Lopes de Ulhoa (B 696, V 297): “*E já o praz’é passado / que m’el disse que verria, / e que mi havia jurado, / sem gram coita, todavia, / de morte, que se veesse / o mais cedo que podesse*” (vv. 13-18).

²⁵⁵ A mesma situação é explorada, de forma semelhante, numa cantiga de autoria incerta, “*Quando se foi meu amigo*”, (B 640, V 241 / B 827, V 413) – já que surge duas vezes nos cancioneiros, podendo assim ser atribuída Afonso Anes do Cotom ou a Paio Soares de Taveirós –, na qual a *velida* também mostra a sua indignação perante a mentira do amigo, que prometera vir cedo e ainda não regressara: “*Quando se foi, fez-mi preito / que se verria mui cedo, / e mentiu-mi, tort’há feito*” (vv. 7-9).

²⁵⁶ A acusação de que o amigo mentira “*per seu grado*” encontra paralelo noutras cantigas de amigo: numa da autoria de Pero Garcia Buralês (B 649, V 250): “*Ai madre, bem vos digo, / mentiu-mi o meu amigo, / sanhuda lh’and’eu. // Do que mi houve jurado, / pois mentiu per seu grado, / sanhuda*

A agonia da *velida* atinge o seu auge no refrão, verdadeiro suspiro de quem tem o peito apertado de ansiedade e dor: “*ai madre, moiro d’amor!*”, que atesta claramente o seu estado apaixonado e o pesar e a desilusão que esta falta do amigo lhe provoca. Como nota Graça Almeida Rodrigues, o refrão ganha uma maior força e expressividade ao longo da composição, num crescendo que acompanha o discurso progressivamente indignado e desencantado da voz feminina: “*a repetição do refrão ‘ay, madre, moyro d’amor!’ intensifica a dor da espera*”²⁵⁷. E não é só a repetitividade do refrão que é bastante expressiva, toda a construção paralelística da cantiga intensifica a expressão do sofrimento da protagonista e do seu desagrado perante o incumprimento do amigo.

Assim, neste caso, longe de tolher a expressividade, a repetição imposta pela estrutura paralelística contribui antes para salientar a angústia e o desalento da voz feminina, cujo carácter é, uma vez mais, bastante realista, ao exhibir uma mescla de emoções variada relativamente à falta do amigo, desde a ânsia ao desespero, da revolta ao desencanto.

Mais indignada se mostra a protagonista de outra cantiga de amigo do rei, “*Por Deus, amigo, quem cuidaria*” (B 579, V 182)²⁵⁸, na qual, mais uma vez, a protagonista demonstra a sua incredulidade perante o facto de o amigo poder viver tanto tempo longe dela, contrariando as declarações arrebatadas que lhe fizera e que a levaram a crer que ele não seria capaz de se ausentar durante um “*tam longo tempo*” (v. 3), como se percebe nos versos iniciais: “*Por Deus, amigo, quem cuidaria / que vós nunca houvéssedes poder / de tam longo tempo sem mi viver?*” (vv. 1-3)²⁵⁹.

A indignação da donzela é ainda mais acentuada na medida em que o amigo lhe jurara pelo seu amor e “*muit’aficado*” (v.13) que “*logo logo, sem outro tardar*” (v. 14)

lh’and’eu.” (vv. 1-6) e noutra de Martim de Padrozelos (B 1238, V 843): “*E, pois m’el foi a seu grado mentir, / des oimais me quer’eu d’amor partir*” (vv. 6-7).

²⁵⁷ Graça Almeida Rodrigues, “A função do paralelismo, do refrão e dos versos populares nas cantigas de amigo”, *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.º 1, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1980, pp. 69-76. Disponível em: <http://run.unl.pt/bitstream/10362/4275/1/RFCSH1_69_76.pdf> [Consulta em 17 de junho de 2012].

²⁵⁸ Texto integral em anexo (anexo XXVII).

²⁵⁹ A mesma surpresa perante a possibilidade de o amigo sobreviver prolongadamente longe da sua amada surge frequentemente na obra do rei – veja-se o caso da cantiga “*Que trist’hoj’é meu amigo*” (B 555, V 158), já por nós analisada, na qual a donzela exclama, na fínda: “*Deus, como pode durar / que já nom morreu com pesar?*” ou numa outra (B 573, V 177), que comentaremos mais adiante, em que a protagonista dá conta do seu espanto à amiga: “*- Amiga, faço-me maravilhada / como pode meu amigo viver / u os meus olhos nom pode veer / ou como pod’alá fazer tardada; / ca nunca tam gram maravilha vi: / poder meu amigo viver sem mi; / e, par Deus, é cousa mui desguisada.*” (vv. 1-7). Encontramos a mesma admiração da *velida* perante a capacidade de o amigo “*durar*” sem a sua *senhor* numa composição de João Lopes de Ulhoa (B 695, V 296): “*Nom cuidei que tam gram sazom / el podesse per rem guarir / sem mi, e, pois que o eu vir, / se mi nom disser log’entom / como pod’aquesto fazer: / poder sem mi tanto morar / u mi nom podesse falar*” (vv. 8-14).

voltaria para junto dela, como desejava. Para comprovar as promessas que o amigo lhe fizera, a protagonista cita mesmo as palavras que ele lhe dissera antes de partir: “Dissestes-mi u vos de mim quitastes: / ”Log’aqui serei convosco, senhor”” (vv. 7-8), que, uma vez mais, atestam a vontade que manifestara de regressar o mais rápido possível para junto da sua amada. Através destas referências, o amigo ganha corpo e participação ativa na ação da cantiga e podemos reviver nitidamente o momento em que ele fizera tais promessas à *velida*. Assim, uma vez mais, a voz masculina faz-se ouvir na cantiga através da narração da *velida* fictícia. Uma vez que não possuímos muitos dados acerca da arqueologia do espetáculo, não sabemos se, no caso de a cantiga ser cantada por uma mulher, haveria ou não aqui uma breve participação masculina. De qualquer forma, esta intervenção da voz masculina é muito interessante, conferindo mais realidade e substância à figura feminina que, sendo já uma ficção, ficciona também o amigo através das suas palavras, sendo este, então, uma ficção da ficção.

A insistência da protagonista relativamente às juras do amigo, a citação exata das suas palavras e a descrição detalhada do seu comportamento submisso e reverente no último encontro servem para justificar a sua indignação, mostrando o quão falso foi quando fez tão falsas e infundadas promessas. De facto, é a contradição que verifica entre esas promessas e a realidade que faz com que a *velida* decida não mais acreditar nele, concluindo que “*nunca molher deve, bem vos digo, / muit’a creer per juras d’amigo*”²⁶⁰, enunciação que, constituindo o refrão da composição, vai reiterando ao longo do seu discurso. Note-se, neste sentido, o carácter definitivo e absoluto que a *velida* imprime às suas palavras, o que se percebe através de expressões como “*des oimais*” e “*nunca*” e ao desígnio de que a sua situação sirva de exemplo a outras mulheres, que, como ela, não devem crer mais nas palavras dos amigos²⁶¹.

²⁶⁰ Esta cantiga de D. Dinis insere-se num conjunto vasto de composições galego-portuguesas em que a *velida* acusa o amigo de ter mentido relativamente ao que lhe prometera, decidindo, então, nunca mais crer nas suas palavras, de que fazem parte, por exemplo, um cantar de Pero de Berdia (B 1119, V 710) em que a donzela crê que, afinal, o amigo não lhe queria tão bem como declarava, visto que, contrariamente ao que lhe jurara, conseguia viver longe dela: “*Jurava-mi o meu amigo / quand’el falava comigo, / que nunc’alhur viveria / em mi; e nom mi queria / tam gram bem como dizia*” (vv. 1-5), o que a leva a não mais acreditar nas suas palavras: “*Pod’el tardar quanto quiser, / mais, por jurar quando veer, / já voh’eu nom creeria*” (vv. 11-13). Também a protagonista de uma cantiga de Pero Gomes Barroso (B 732, V 333) afirma que não crerá mais no namorado, uma vez que este tanto tarda, quando ela tinha como certo que ele não conseguiria viver tanto tempo longe dela: “*Nunca lhi já creerei nulha rem, / pois tanto tarda, se Deus mi perdom, / (...) mais eu nom cuido, se el cuidasse / em mi, que tanto sem mi morasse*.” (vv 7-8, 11-12). Ideia semelhante é ainda explorada numa composição de Fernão Froiaz (B 804, V 388): “*Jurávades-mi vós, amigo, / que mi queriades gram bem, / mais eu non’o creio per rem, / porque morastes, o digo, / mui longi de mim e mui sem meu grado*” (vv. 1-5).

²⁶¹ Esta denúncia da donzela da falta de sinceridade masculina, “*nunca molher deve, bem vos digo, / muit’a creer per juras d’amigo*”, apresenta uma curiosa semelhança com os versos de uma pastorela de

Atentemos agora no segundo verso do refrão, que tem sido editado – tal como acima transcrevemos – como “*muít’a creer per juras d’amigo*”, adotando a forma “*per juras*”, ou seja, “nas juras”, com o significado de que nenhuma mulher deve acreditar nas juras do amigo, o que se afigura bastante legítimo, até porque o verbo “jurar” surge mais vezes na cantiga (nos versos 9: “*jurastes-mi*” e 13: “*jurastes-m*”). Contudo, pode existir aqui um subtil jogo linguístico entre “*per juras*” (nas juras) e “*perjuras*” (mentiras) – aliás, Henry Lang, editou a cantiga adotando a forma “*perjuras*”²⁶² –, até porque também ocorrem na cantiga, e com grande importância textual, palavras da família de “*perjurar*”, nomeadamente, nos versos 10: “*pois vos perjurastes*” e 16, onde a *velida* chama o amigo de “*meu perjurado*”. Lembremos, neste sentido, que as cantigas se destinavam a ser interpretadas oralmente perante um público: desta forma, este jogo linguístico conferiria ambiguidade a esta enunciação e associaria, de forma subtil e genial, as duas principais palavras-chave desta composição: “juras” e “perjuras”, denunciando, assim, de forma mais expressiva, o carácter falso de todos os juramentos masculinos: assim, a *velida* aconselharia então as outras mulheres a não crer nas juras do amigo pois serão, sempre, perjuras.

A finda atesta que a *velida* irá cumprir mesmo o que aqui decide fazer: não mais crer nas juras mentirosas do amigo, como consequência da sua falsidade e do mal que este lhe fizera: “*E assi farei eu, bem vos digo, / por quanto vós passastes comigo.*”, mostrando que não ficará pelas palavras e que o que aqui enuncia não é apenas um desabafo irado: é mesmo uma decisão que irá pôr em prática.

Tema semelhante aborda a cantiga do rei “*Com ’ousará parecer ante mi*” (B 571, V 175)²⁶³. Nesta composição, a *velida* mostra à amiga a sua indignação por o amigo nunca mais ter regressado para a rever e refere que, sendo tal a sua demora, duvida que

João Peres de Aboim (B 676, V 278), na qual a *pastor* suspira: “*Nunca molher crea per amigo, / pois s’o meu foi e nom falou migo*”. (vv. 9-10); e o seu conteúdo aproxima-se também do discurso de uma *pastor* encenada pelo próprio D. Dinis (B 534, V 137), numa pastorela – mais adiante por nós analisada – cuja primeira copla transcrevemos: “*Oimais nom é nada / de fiar per namorado / nunca molher namorada, / pois que mi o meu há errado*” (vv. 5-8). Além disso, também numa cantiga de amigo de Pero da Ponte (B 832, V 418) em que, tal como aqui acontece, a *velida* mostra o seu espanto, na finda pela possibilidade de o amigo viver tanto tempo longe dela: “*Mais Deus, quen’o cuidaria: / del viver tam alongado / d’u el os meus olhos vira?*”, a voz feminina expressa também a sua desconfiança relativamente à sinceridade masculina, através da interrogação retórica: “*E já qual molher devia / creer per nullo home nado?*” (vv. 17-18). Por fim, de forma curiosa, um cantar de amor de Fernão Rodrigues de Calheiros (B 71) explora a perspetiva oposta, pondo em cena uma voz masculina que se arrepende de ter mentido à sua *senhor*, demorando para além do que prometera, pois teme que, por isso mesmo, a sua *senhor* não mais acredite na sua palavra: “*Que mal matei os meus olhos e mim, / que nom tornei a mia senhor veer! / E lhi menti de quanto lh’aconvim / – nunca per mi já mais dev’a creer!*” (vv. 1-4).

²⁶² Henry R. Lang, *Cancioneiro d’El Rei Dom Denis*, Op. cit., p. 84.

²⁶³ Texto integral em anexo (anexo XX).

ele tenha coragem de a enfrentar quando regressar, como se depreende da leitura da primeira copla: “*Com’ousará parecer ante mi / o meu amig’, ai amiga, por Deus, / e com’ousará catar estes meus / olhos, se o Deus trouxer per aqui, / pois tam muit’há que nom vëo veer- / -mi e meus olhos e meu parecer?*”. Com efeito, tal como nas cantigas dionisinas “*Amiga, muit’há gram sazom*” (B 554, V 157) e “*Por Deus, amigo, quem cuidaria*” (B 579, V 182), por nós já analisadas, também aqui a protagonista censura o amigo por este ficar tanto tempo sem a visitar e apreciar a sua beleza, repetindo incessantemente, através do refrão que “*tam muit’há que nom vëo veer- / -mi e meus olhos e meu parecer*”, reiteração que novamente acentua a demora do amigo e a sanha que esta situação lhe provoca. Tal é a demora do namorado que a *velida* deduz que, tendo noção da sua falta, quando voltar, este não terá coragem para a procurar, encarar ou mesmo para lhe chamar de “*senhor*”²⁶⁴: “*Ca sei que nom terrá el por razom, / como quer que m’haja mui grand’amor, / de m’ousar veer, nem chamar senhor.*” (vv. 13-15). A cantiga deixa-nos, assim, prever qual será atitude com que a *velida* receberá o amigo quando este regressar: censurando o seu comportamento e negando-lhe o seu favor²⁶⁵, assumirá, então, o tipo de postura conotada com a *senhor* das cantigas de amor.

Um detalhe muito curioso, já apontado por Elsa Gonçalves²⁶⁶ e Rip Cohen²⁶⁷, é o facto de esta cantiga parecer surgir em contraponto com uma cantiga de amor do rei, a composição “*Nom sei como me salv’a mia senhor*” (B 529, T 6, V 112)²⁶⁸, em que a voz masculina se aflige por adivinhar que a sua amada se lhe assanhará e o considerará traidor por ter passado tanto tempo longe dela²⁶⁹, como se percebe na primeira copla:

²⁶⁴ De semelhante receio do amigo pela reação da *senhor* à sua demora dá conta uma outra cantiga de amigo, da autoria de Paio de Cana (B 934, V 522), desta feita, enunciada pela amiga da *velida*, que diz a que o amigo desta última tem dela “*mui gram medo / porque nom veo mais cedo*”. Num outro cantar de voz feminina de Galisteu Fernandes (B 1256, V 861), é também a amiga que revela à donzela o “*med’e pavor*” (v. 6) que o amigo tem de a enfrentar.

²⁶⁵ É esta a atitude de sanha, despeito e desprezo que uma *velida* de uma cantiga de Rui Queimado (B 714, V 315) diz, em tom vingativo, que adotará relativamente ao seu amigo, “*por el tardar / tam muito*” (vv. 2-3), crendo que ele muito se arrependerá quando a vir “*sanhuda*” (v. 10) e ela o “*nom quiser catar*” (v. 15) e lhe “*falar nom quiser*” (v. 4).

²⁶⁶ Elsa Gonçalves, *Poesia de Rei: três notas dionisinas*, Lisboa: Edições Cosmos, 1991.

²⁶⁷ Rip Cohen, *Thirty-two cantigas d’amigo of Dom Dinis: typology of a Portuguese renunciation*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987.

²⁶⁸ Apesar de alheio ao *corpus* de análise, uma vez que se afigura relevante para o nosso estudo, o texto integral desta cantiga está disponível em anexo (anexo LVII).

²⁶⁹ Tema semelhante trata uma cantiga de amor de Fernão Rodrigues de Calheiros (B 71), na qual o trovador se arrepende por não ter regressado para junto da sua *senhor* dentro do prazo estabelecido, pois receia que esta agora não o queira ver nem perdoar, o que seria a sua desgraça, como se percebe na segunda copla: “*E que me val? Quand’eu i nom tornei / u lhi convim, hoera de tornar. / Se a ousar veer, que lhi direi? / Porque o fiz, nom me poss’en salvar. / Mais Deus Senhor a leixe perdoar / a mim! Se nom, conselho nom me sei.*” (vv. 7-12). Curiosamente, encontramos a mesma situação num dos *lais* que abrem o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B 3), atribuído a “*Dom Tristam, o namorado*” que, como já

Nom sei como me salv'a mia senhor
se me Deus ant'os seus olhos levar,
ca, par Deus, nom hei como m'assalvar
que me nom julgue por seu traedor,
pois tamanho temp'há que guareci
sem seu mandad'oir e a nom vi.

Apesar de não termos forma de saber se a proximidade entre a cantiga de amigo analisada e este cantar de amor do rei teria sido voluntária, se as duas cantigas teriam sido compostas em data próxima ou se seriam interpretadas em sequência, é surpreendente o efeito complementar que, postas lado a lado, proporcionam, parecendo dois planos paralelos e simultâneos de uma mesma realidade: num deles, surge a *velida sanhuda*, que adivinha que o amigo não terá coragem para a enfrentar, noutro, aparece a figura masculina a comprovar as suspeitas da sua *senhor*, de quem adivinha a ira. Assim, em cada uma destas composições, num imbricado jogo dramático, o protagonista intui o que o outro sente e, simultaneamente, comprova que as suspeitas do outro estavam corretas: enquanto, na cantiga de amigo, a donzela confessa à amiga a sua suspeita de que o amigo não ousará encará-la, por ter noção da gravidade da sua falta, no cantar de amor, a voz masculina assume o receio de enfrentar da sua *senhor*, se se visse com ela confrontado, pois, tendo consciência de que falhara, como se percebe nos versos “*e pois tamanho foi o erro meu, / que lhe fiz torto tam descomunal*” (v. 13-14), sabe bem que ela o considerará “*seu traedor com mui gram razom*” (v. 10) e que, assim, o irá desamparar, pelo que, na finda, mostra o seu desespero: “[*E*] se o juizo passar assi, / ai eu cativ’! e que será de mim?”. A confirmar-se a relação entre estes dois textos, seria uma prova de que mais do que meros textos líricos isolados, as cantigas trovadorescas eram concebidas com uma forte carga dramática²⁷⁰, fazendo parte de um universo textual em que as diversas vozes encenadas por um trovador dialogam e se respondem, na linha ténue que separa a ficção da realidade.

reparara Harvey L. Sharrer, no seu artigo “La materia de Breña en la poesía gallego-portuguesa” (in *Atas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Santiago de Compostela, 1985*, ed. Vicenç Beltrán, Barcelona: PUP, 1988, pp. 561-569), é, de facto, uma recriação livre do lai francês “*Grant temps que ie ne vi cele*”, constante da obra *Tristan en prose*. Note-se, neste sentido, que o último verso da cantiga de amor de D. Dinis referida e deste lai são muito semelhantes: “*ai eu cativ’! e que será de mim?*” é a exclamação que encerra o cantar dionisino, “*ai eu cativo!, e por que naci?*” é, por sua vez, a expressão que conclui o lai. A partir destes dados, podemos colocar uma hipótese: poderá ser esta a origem do motivo de tal falta do amigo, depois recriada em cantigas de amor e de amigo galego-portuguesas? Não podemos saber, mas, de qualquer forma, é interessante como o tema foi diversa e notavelmente explorado por diferentes autores, tanto em cantigas de amor como de amigo.

²⁷⁰ Corroborando a hipótese de António José Saraiva, que defende, num seu ensaio, que “*a poesia dos cancioneros não é lírica, mas dramática*”, título de um dos capítulos da sua obra *Poesia e Drama: Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Cantigas de Amigo*, Lisboa: Gradiva, D. L. 1996.

Ao mesmo tempo, mostrando este texto o desengano e sanha da protagonista pelo comportamento faltoso do namorado, encontramos aqui concentradas numa só figura as duas principais faces femininas das cantigas líricas galego-portuguesas, que tantas vezes parecem desavindas e inconciliáveis: a *velida* e a *senhor*.

Reservámos para o fim deste subcapítulo o estudo de uma cantiga de amigo dionisina em que, para além de encontrarmos, uma vez mais, uma protagonista que se lamenta pela duração da ausência do seu amado, verificamos a síntese de vários motivos presentes noutros textos do rei. Referimo-nos à composição “- *Amiga, faço-me maravilhada*” (B 573, V 177)²⁷¹. Efetivamente, nesta “*tenção d’amigo, de tom cortês*”, como a caracteriza Elsa Gonçalves²⁷² – especialista que aproxima este texto de uma *tenção* provençal anónima, “*Bonna domna, tan vos aie fin coratie*”, em que intervêm uma dama e a sua “*donzela*”²⁷³ –, encontramos cristalizadas as atitudes e posições que a *velida* e a sua amiga adotam com grande frequência na obra de D. Dinis. Vejamos: em primeiro lugar, a cantiga constrói-se, novamente, em torno do motivo da ausência prolongada do amigo, que não regressa nem envia “*mandado*”, tema que, como temos tido a oportunidade de demonstrar, é bastante recorrente, não só na obra de D. Dinis, como em todo o cancionero de amigo. Ao mesmo tempo, toda a primeira copla desta composição ilustra um estado de espírito comum no *corpus* dionisino, que já tínhamos, aliás, surpreendido noutras cantigas do rei já por nós analisadas – nomeadamente, B 579, V 182 e B 555, V 158 –, mostrando-se a *velida* “*maravilhada*” (v. 1) pelo facto de o amigo conseguir viver tanto tempo longe dela – motivo que a leva, aliás, a interpelar a sua amiga, a quem dá conta da sua admiração: “- *Amiga, faço-me maravilhada / como pode meu amigo viver / u os meus olhos nom pode veer / ou como pod’alá fazer tardada*” (vv. 1-4)²⁷⁴, exprimindo, simultaneamente, a sua censura por o namorado se demorar tanto tempo para além do esperado, o que considera “*cousa mui desaguisada*”: “*ca nunca tam gram maravilha vi: / poder meu amigo viver sem mi; / e, par Deus, é cousa mui desaguisada*” (vv. 5-7).

²⁷¹ Texto integral em anexo (anexo XXII).

²⁷² Elsa Gonçalves, “*Tenção*”, *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Org. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 623-624, p. 624.

²⁷³ Idem, *Ibidem*, p. 624.

²⁷⁴ Esta admiração da protagonista perante a possibilidade de o amigo se poder demorar tanto longe dela, já explorada na cantiga de amigo dionisina que anteriormente analisámos (B 579, V 182), na qual a *velida* questiona: “*Por Deus, amigo, quem cuidaria / que vós nunca houvésedes poder / de tam longo tempo sem mi viver?*” (vv. 1-3), encontra semelhante expressão em versos de textos de Martim de Padrozelos (B 1244, V 849): “*E ando maravilhada / porque tanto tarda*” (vv. 7-8), Sancho Sanches (B 937, V 525): “*Eu era maravilhada / porque tam muito tardava*” (vv. 7-8) e ainda no refrão de um cantar de amigo de Fernão Rodrigues de Calheiros (B 632bis, V 234) “*e são maravilhada / por que foi esta tardada*”.

Algo humorística também é a forma como a amiga interrompe bruscamente a exposição da *velida*, mostrando o quanto a considera despropositada: “- *Amiga, estad[e] ora calada / um pouco, e leixad’a mim dizer*” (vv. 8-9), justificando depois porque considera que tal inquietação e desconfiança perante a sinceridade do amigo não têm fundamento: como refere, crê que “*nunca no mundo foi mulher amada*” (v. 11) como a *velida* o é pelo seu namorado. Estando certa da devoção do amigo pela sua amiga, a interlocutora da *velida* assegura-lhe que a demora deste não é decerto propositada, estando tão convicta da sua inocência do namorado da amiga que se compromete a assumir-se como culpada, caso esteja enganada: “*se el tarda, sol nom é culpada’i; / se nom, eu quer’en ficar por culpada*” (vv. 13-14).

Esta exposição da amiga parece ter efeito na *velida*, que, na sua intervenção seguinte, se exprime agora num tom e registo totalmente diferentes: a máscara da *senhor sanhuda* cai e, mostrando a sua fragilidade, confessa agora à amiga a angústia em que vive por o amigo tardar tanto e não mostrar vontade de regressar para junto dela: “- *Ai amiga, eu ando tam coitada / que sol nom poss’em mi tomar prazer, / cuidand’em como se pode fazer / que nom é já comigo de tornada*” (vv. 15-18). Tal como acontece noutros cantares dionisinos já por nós analisados – B 554, V 157 e B 557, V 160 –, também aqui a protagonista revela que, dada a demora do amigo, suspeita, até, alarmada, que ele tenha morrido: “*e, par Deus, porque o nom vej’aqui, / que é morto gram sospeita tom’i, / e, se mort’é, mal dia eu fui nada*” (vv. 19-21).

A resposta da amiga é, uma vez mais, marcada por um tom humorístico, começando por ressaltar que não garante que o amigo da protagonista não tenha morrido, pois é uma eventualidade que pode sempre acontecer a qualquer ser humano: “- *Amiga fremosa e mesurada, / nom vos dig’eu que nom pode seer / voss’amigo, pois hom’é, de morrer*” (vv. 22-24), pedindo depois à *velida* para não suspeitar do amor e sinceridade do seu namorado, pois está certa da sua lealdade, afirmando mesmo que, quem disser o contrário, estará a mentir: “*mais, por Deus, nom sejades sospeitada / doutro mal del, ca des quand’eu naci, / nunca doutr’home tam leal oí / falar, e quem end’al diz, nom diz nada*” (vv. 25-28)²⁷⁵. Esta é, então, uma composição de especial relevância no cancionero de D. Dinis, não só por ser a única, na sua obra, em que a amiga responde à *velida*, passando de confidente silenciosa a participante ativa, mas também e principalmente por cristalizar muitas das emoções e posturas que tanto a

²⁷⁵ Convicção partilhada por uma amiga de um cantar de Rodrigo Anes Redondo (B 332), que assevera à *velida*: “*Nunca tam leal amigo d’amiga vistes, amiga*” (v. 5)

donzela como a sua amiga exibem noutras composições do rei²⁷⁶: como se verifica em muitas outras cantigas do rei, a *velida* revela a sua desconfiança e indignação perante a demora do amigo, confessando, posteriormente, a sua angústia pela sua demora e o seu receio de que o amigo tenha perecido ou que dela se tenha esquecido; também a amiga desempenha um papel análogo ao que lhe cabe noutras composições deste e de outros trovadores, tendo a função de reconfortar a donzela e de atestar o amor e fidelidade do amigo desta última, assumindo-se assim como adjuvante e porta-voz da figura masculina, cujas promessas e declarações de lealdade são, assim, reportadas.

Como pudemos perceber, D. Dinis explora, em várias cantigas, o tema da *velida* que espera ansiosamente pelo regresso do amigo – motivo que, como já referimos, teve uma grande fortuna nos cancioneiros galego-portugueses –, dando voz a diversas donzelas que, de formas muito diversas, exprimem a sua aflição e impaciência pela demora do amado. Com efeito, o aspeto que resulta mais saliente da análise que levámos a cabo é a capacidade do rei de conseguir abordar um mesmo tema de maneiras tão diversas, fazendo a *velida* expectante adotar as mais diversas atitudes perante a demora do amigo, que vão desde a ansiedade à apreensão, da desilusão à raiva.

4.1.7. A *velida leda*

Se, como temos vindo a reparar, D. Dinis explora, em muitas das suas composições, com grande expressividade e realismo, o sofrimento feminino, motivado, na maior parte dos casos, pela ausência do amigo, o rei consegue transmitir, também com grande verosimilhança e expressividade, o contentamento e satisfação da *velida*, que se alegra pelos mais variados motivos, como veremos, através da análise das composições “*Bom dia vi amigo*” (B 565, V 168), “*Amiga, bom grad’haja Deus*” (B 560, V 163), “*Amigo, pois vos nom vi*” (B 599, V 202), “*Pera veer meu amigo*” (B 589, V 192), “*Mia madre velida*” (B 592, V 195), “*Pois que diz meu amigo*” (B 600, V 203).

No *corpus* dionisino, tal como em todo o cancionero de amigo, uma das causas mais recorrentes da felicidade feminina é o regresso do amigo, depois de um longo período de ausência marcado, como vimos, pela angústia e impaciência da *velida*. É, por isso, com visível regozijo que a donzela recebe finalmente “*mandado*” do amigo²⁷⁷, na

²⁷⁶ Mais adiante, analisaremos o perfil da amiga da *velida*, através da análise das composições em que D. Dinis a elege como protagonista e enunciativa da cantiga.

²⁷⁷ A felicidade da figura feminina pela receção de boas notícias do amigo encontra paralelo noutras cantigas, nomeadamente, e de forma mais expressiva, numa composição de Martim de Caldas, (B 1195, V 800): “*Mandad’hei migo qual eu desejei, / (...) o meu amigo será hoj’aqui; / e nunca eu tam bom*

composição “*Bom dia vi amigo*” (B 565, V 168)²⁷⁸. Ao contrário de uma outra cantiga já por nós analisada (B 604, V 207) em que, por se ver impossibilitada de ver o amigo com a frequência que desejava, a *velida* amaldiçoa o dia em que o vira: “e *quisesse Deus que nunca eu visse / vós que vi, amig[o], em grave dia*.” (vv. 17-18), aqui, adivinhando-se para breve a sua chegada, a protagonista bendiz o momento em que o conheceu: “*Bom dia vi amigo, / pois seu mandad’hei migo*” (vv. 1-2), ideia reiterada, através da estrutura paralelística, na segunda copla. Ao longo da composição, a voz feminina continua a mostrar o seu júbilo por ter recebido notícias do amigo, mostrando a sua ânsia de o ver, ao rogar a Deus para que ele regresse em breve, “*Rog’eu a Deus e digo / (...) Por aquel meu amigo, / que o veja comigo*” (vv. 13, 19-20), mal contendo a sua impaciência por o ter a seu lado: “*Por aquel namorado, / que fosse já chegado*” (vv. 22-23). O refrão da composição, “*louçana*”, é também muito interessante, constituindo o autoelogio da *velida* – processo, como já referimos, comum nos cancioneiros –, que, aqui, contribui para acentuar a felicidade da donzela pelas boas notícias recebidas.

Enquanto este texto não tem nenhum destinatário específico, constituindo apenas um canto de júbilo da donzela *leda* pelo regresso iminente do amigo, noutra cantiga, “*Amiga, bom grad’haja Deus*” (B 560, V 163)²⁷⁹, a *velida* dá conta deste seu enorme contentamento a uma amiga, revelando-lhe que o regresso do amigo está para breve: “*Amiga, bom grad’haja Deus / do meu amigo que a mi vem*” (vv. 1-2). Na segunda copla, a donzela reitera o seu agradecimento a Deus pelo retorno do seu “*namorado*” (v. 10), atribuindo-lhe a responsabilidade de o ter trazido até si “*Haja Deus ende bom grado / porque o faz viir aqui*” (vv. 7-8).

A alegria da protagonista pela vinda iminente do amigo é bem patente no refrão, onde garante à amiga que nunca experimentara tamanho prazer como o que sentirá no dia em que voltar a ver o seu amado: “*mais podedes creer mui bem, / quando o vir dos olhos meus, / que possa aquel dia veer / que nunca vi maior prazer*”, mostrando, assim, o quanto anseia pelo seu retorno.

mandad’oi”. (vv. 1, 5-6), num texto de Nuno Peres Sandeu (B 796, V 380): “*Bem m’é com este mandado que hei / de meu amig’*” (vv. 7-8), num dos cantares de Martim Codax (B 1279, N 2, V 885), “*Mandad’hei comigo / ca vem meu amigo*” (vv. 1-2), e num texto de Bernal de Bonaval (B 1135, V 726): “*Fremosas, a Deus grado, tam bom dia comigo, / ca novas mi disserom ca vem o meu amigo; / ca vem o meu amigo, / tam bom dia comigo*” (vv. 1-4). A coincidência deste motivo em vários trovadores e jograis levou António José Saraiva a refletir que “*o mesmo tema e quase as mesmas palavras diversamente combinadas não podem deixar de nos sugerir um cantar popularíssimo adaptando-se a diversos ritmos, multiplicando-se em variantes, que os jograis decerto ainda alteraram*”. António José Saraiva, *História da Cultura em Portugal*, vol. I, Lisboa: Jornal do Fôro, 1950, p. 189.

²⁷⁸ Texto integral em anexo (anexo XIII).

²⁷⁹ Texto integral em anexo (anexo VIII).

Neste sentido, é ainda particularmente interessante a composição dionisina “*Amigo, pois vos nom vi*” (B 599, V 202)²⁸⁰, que demonstra claramente os diferentes estados de espírito experimentados pela *velida* consoante esteja ou não com o seu amigo. Desta feita, a *velida* expressa a sua alegria diretamente ao amigo, mostrando-lhe como está satisfeita por o rever e dando-lhe conta, a fim de tornar mais significativa a sua alegria presente, do contrastante tormento em que vivera durante a sua ausência. Com efeito, como a protagonista explica, desde o momento em que o amigo partira, não conseguira encontrar descanso, lucidez ou prazer: “*nunca folguei nem dormi*” (v. 2), “*jamais nom houvi lezer*” (v. 8) e “*de rem / nom vi prazer e o sem / perdi*” (vv. 13-15), sinais que comprovam a *coita* que a ausência do amigo lhe proporcionara e, assim, o grande amor que sente por ele²⁸¹. O estado psíquico da donzela altera-se drasticamente quando o amigo chega: a partir daí, poderá finalmente recuperar a alegria e a paz de espírito: “*mais ora já des aqui / que vos vejo, folgarei / e verei prazer de mi*” (vv. 3-5), “*e verei todo meu bem*” (v. 17) “*e haverei gram solaz*” (v. 23). Estes versos atestam bem a felicidade que o regresso do namorado suscita na donzela, como a própria confessa nos versos 19-20: “*De vos veer a mim praz / tanto que muito é assaz*”.

O refrão que finaliza todas as coplas é particularmente interessante, pois torna a associação entre a visão do amigo e a felicidade daí decorrente ainda mais clara, assimilando as duas ideias, através da enunciação “*pois vejo quanto bem hei*”, que tanto pode significar que, chegando o amigo, a *velida* vê o maior bem que tem na vida – o seu namorado –, como pode dar a entender que, junto dele “vê” – termo que seria, assim, utilizado como sinónimo de “alcança” – o maior bem, ou seja, a maior felicidade, que pode alguma vez sentir. Neste texto, o amor que a *velida* devota ao amigo não é só atestado pela expressão do sofrimento que experimenta durante a sua ausência e pela alegria que manifesta pelo seu regresso: é, principalmente, a instabilidade de emoções que o amado lhe provoca, sendo a causa determinante da sua felicidade ou da sua agonia, que comprova o quanto a donzela lhe quer bem. Esta instabilidade psicológica

²⁸⁰ Texto integral em anexo (anexo XLVII).

²⁸¹ Todos estes sintomas referidos pela protagonista para comprovar o seu sofrimento são lugares-comuns das cantigas de amor, em que, muitas das vezes, as vozes masculinas tentam cativar a piedade das suas *senhores* dando-lhes conta do estado de agonia física e psíquica em que se encontram por causa da sua insatisfação amorosa, perdendo o sono, o apetite, a sensatez e a alegria, como acontece, aqui, com esta personagem feminina. Neste sentido, é pertinente recordar os versos de uma cantiga de amor dialogada de D. Dinis, “– *Em grave dia, senhor, que vos oi*” (B 572, V 176) – a qual será também alvo da nossa análise, mais adiante, por apresentar uma figura feminina em diálogo com o trovador –, em que a voz masculina se queixa à sua *senhor* pelo facto de, por amor, ter perdido a alegria e o sono “– *Des que vos vi e vos oi falar, [nom] / vi prazer, senhor, nem dormi, nem folguei*”, enunciações que encontram paralelo no cantar de amigo sobre a qual agora nos debruçamos.

exibida pela protagonista e a sua total sujeição ao amor e ao amigo afastam-na totalmente da figura da *senhor*, que sempre se mostra fria e impassível, em contraponto com a bipolaridade exibida pelo seu servidor, de quem a *velida*, assim, mais se aproxima, neste texto. A protagonista deste cantar é, portanto, uma vez mais, um produto muito completo, complexo e realista da mente de D. Dinis, sendo particularmente relevante, no seu repertório, por exhibir e confessar uma gama sentimental ainda mais abrangente do que aquela que encontramos nas cantigas que se restringem a caracterizar um estado de alma preciso e não, como aqui acontece, uma mudança violenta de emoções motivada pela presença ou não do amigo.

Efetivamente, o encontro com o amigo é sempre ansiado e celebrado com entusiasmo pela *velida*, como percebemos noutra cantiga de amigo do rei: “*Pera veer meu amigo*” (B 589, V 192)²⁸², que dá conta da intenção da *velida* de comparecer ao encontro que o amigo marcara consigo, desígnio que, aqui, transmite à sua mãe: “*Pera veer meu amigo, / que talhou preito comigo, / alá vou, madre*” (vv. 1-3). Muito relevante é também o facto de, ao contrário do que se verifica em muitas outras cantigas de amigo, nesta composição, a *velida* não pedir permissão à *madre* para ir ver o namorado, informando-a simples e determinadamente de que o fará, sem hesitações ou receios: “*alá vou, madre*”, enunciação plena de alegria, ansiedade e entusiasmo.

O mesmo se verifica noutra cantiga de D. Dinis: “*Mia madre velida*” (B 592, V 195)²⁸³. Como no texto anteriormente referido, aqui, a *velida*, que pretende ir a um baile que se realizará em casa do seu namorado, não pede permissão à mãe para o fazer, apresentando a sua ida como um dado adquirido, através de uma enunciação marcada pela voluntária “*ambiguidade plena de sentido*”, conforme observa Graça Videira Lopes²⁸⁴: “*Mia madre velida, / vou-m’a la bailia / do amor*”, não imprimindo nenhum carácter condicional ou modal ao seu discurso. Aliás, o texto parece dar a entender que, mais do que informar a mãe da sua ida ao baile, esta declaração da donzela tem como motivação a sua necessidade irreprimível de transmitir a alguém o seu gáudio por ir à “*bailia / do amor*”. Com efeito, esta composição destaca-se por irradiar alegria, atestando perfeitamente o contentamento da *velida* por poder, no baile, exhibir o seu corpo “*garrido*” e rever o amigo, que “*muit’amava*” (vv. 17, 21).

²⁸² Texto integral em anexo (anexo XXXVII).

²⁸³ Texto integral em anexo (anexo XL).

²⁸⁴ Graça Videira Lopes, “Fora da vila e dentro da vila. Os lugares da poesia galego-portuguesa”, 2009, p. 1. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/lugar.pdf>. [Consulta em 19 de junho de 2012].

Apesar da sua simplicidade, o refrão desta composição, “*do amor*”, é muito expressivo, identificando o tema da composição, o principal fundamento da ida da *velida* ao baile e o motivo da sua felicidade – o amor. Atestando o estado enamorado da donzela e conferindo, simultaneamente, um tom de júbilo apaixonado à composição, o refrão vai também adquirindo diversos significados ao longo do texto, complementando os diferentes versos a que se segue, como sintetizam Helder Macedo e Stephen Reckert:

Nas estrofes 1.^a e 2.^a o amor é apenas o motivo do baile; na 3.^a passa a ser dono da vila inteira (...). Na 4.^a, *amor* é sinónimo de *amigo*, em cuja casa o baile terá lugar: facto confirmado nas duas estrofes seguintes, onde a amiga confessa que o quer bem (ou ama) «do amor»; a tautologia sublinha a intensidade do tal amor. O último par de estrofes insiste nessa intensidade, tão avassaladora que torna a amiga mais bela e até mais animosa (outra acepção de «garrida»).

De facto, se, nas primeiras coplas, o refrão caracteriza a “*bailia*”, revelando que se trata, de facto, de um “*bailia / do amor*”, consagrado à sedução e ao enamoramento, na terceira e quarta coplas, a expressão “*do amor*” refere-se à “*vila*” (vv. 8, 13) e à “*casa*” (vv. 11, 16) onde o evento se realizará, lugares que, como é revelado no seguimento do texto, constituindo a terra e a residência daquele que a *velida* “*bem queria*” (vv. 14, 19) e “*muit’amava*” (vv. 17, 22), se tornam, de forma metonímica, aos olhos da *velida*, a “*vila*” e a “*casa*” do amor. Nas coplas finais, o refrão passa a definir a *velida*, que, participando no baile, será chamada de “*garrida*” (v. 21) e “*perjurada*” (v. 23) do amor, qualificativos de difícil entendimento neste contexto: se o vocábulo “*garrida*” – que não ocorre mais nenhuma vez nos cancioneiros galego-portugueses –, significando “alegre” e “vistosa”, parece coadunar-se com o sentido da composição, transmitindo a felicidade e beleza que a donzela irradiará no baile, o termo “*perjurada*”, sendo sempre utilizado nas cantigas trovadorescas com uma conotação pejorativa, constitui, aparentemente, uma nota dissonante num texto aparentemente marcado pela alegria feminina. Tal facto levou mesmo a que certos editores adotassem uma alternativa a esta expressão na fixação do texto, como, por exemplo, “*chamar-mh am jurada*”, que encontramos na edição de Henry Lang²⁸⁶. Tal leitura não parece, todavia, correta, na medida em que, neste passo específico, a lição dos cancioneiros, “*perjurada*”, é clara e consensual. Como se justifica, então, a utilização do termo neste contexto? Helder Macedo e Stephen Reckert tentaram resolver a questão, sugerindo que, vendo-se livre da guarda materna, a donzela estaria disposta a fazer tudo no baile, sendo “*capaz*

²⁸⁵ Helder Macedo e Stephen Reckert, *Do Cancioneiro de Amigo*, Op. cit., pp. 126-127.

²⁸⁶ Henry R. Lang, *Cancioneiro d’El Rei Dom Denis*, Op. cit., p. 283.

ainda de se perjurar mentindo à mãe no regresso (...): tudo por causa do amor”²⁸⁷, hipótese que, se pouco satisfatória, estaria de acordo com muitas situações expostas noutras cantigas de amigo, nas quais outras *velidas* mentem às mães para encobrir os seus avanços amorosos²⁸⁸. Uma outra alternativa de leitura, que nos parece mais conveniente, seria “*chamar-m’-am per jurada*”, funcionando “*per*” como advérbio de reforço do verbo “*chamar*”, apesar de o termo “*jurada*” continuar a soar estranho neste contexto. Henry Lang²⁸⁹, que adapta esta leitura, pode dar uma pista para este enigma, assimilando a forma “*jurada*” ao termo “*jurée*”, que encontramos nalguns textos franceses antigos como sinónimo de comprometida²⁹⁰, sentido que estaria mais de acordo com a nossa cantiga, remetendo para o compromisso da donzela com o amigo.

Inserindo-se no conjunto das “*bailias*” ou “*bailadas*”, uma das tradicionais categorias da cantiga de amigo, esta composição ocupa, então, um lugar de destaque na obra do rei, não só porque atesta, uma vez mais, a sua vontade de recuperar formas da tradição, como observa Eugenio Asensio: “*el rey D. Denis y otros de su generación, como Estevan Coelho, quisieron renovar la canción de mujer por el medio más obvio: retornando a la bailada y los símbolos vivos en el pueblo*”²⁹¹, como também por apresentar um exemplo paradigmático da figura da *velida leda* e apaixonada, que anseia entusiasticamente por ver aquele que “*bem queria / muito amava*” no baile simbólico onde se mostrará e entregará livremente ao amigo²⁹².

Dentro do repertório das *velidas ledas* encenadas por D. Dinis, encontramos ainda uma donzela que expressa a sua felicidade por o amigo lhe ter comunicado que desejava partir com ela, na cantiga “*Pois que diz meu amigo*” (B 600, V 203)²⁹³. Como também acontece na composição “*Bom dia vi amigo*” (B 565, V 168), já por nós analisada, nesta cantiga, o interlocutor da *velida* não é, uma vez mais, especificado, parecendo o texto constituir um *solo* da donzela, que ocupa totalmente o palco do texto com a expressão do seu contentamento.

²⁸⁷ Helder Macedo e Stephen Reckert, *Do Cancioneiro de Amigo*, Op. cit., p. 127.

²⁸⁸ Veja-se, a título de exemplo, a conhecida composição “- *Digades, filha, mia filha velida*” (B 1192, V 797), de Pero Meogo.

²⁸⁹ Henry R. Lang, *Cancioneiro d’El Rei Dom Denis*, Op. cit., p. 338.

²⁹⁰ Veja-se o caso de uma canção de gesta acerca de Guillaume d’Orange, em que uma mulher celebra os seus votos de casamento da seguinte forma: “*Sire, dit-elle, je suis vostre jurée, pour les bons et mauvais jours*” (Paul Tuffrau (ed.), *Guillaume d’Orange*, Paris: Séguier, reimp. 1999, p. 68).

²⁹¹ Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1970, p. 66.

²⁹² Tal como a protagonista de um cantar de Martim Codax (B 1283, N 6, V 889) que, bailando o seu “*corpo velido*”, exclama, radiante “*Amor hei!*”.

²⁹³ Texto integral em anexo (anexo XLVIII).

Como já tivemos oportunidade de referir, esta composição poderia vir na sequência de um outro cantar de amigo do rei já por nós comentado, “*Gram temp'há, meu amigo, que nom quis Deus*” (B 587, V 190), uma vez que, nesta composição, a voz feminina roga insistentemente ao amigo que parta com ela, para fugirem à tirania da sua *madre*, que a impede de ver o amigo. Se tal possibilidade for válida, o que não temos forma de averiguar, na cantiga que agora analisamos, a *velida* alegrar-se-ia, então, por o amigo ter acedido aos seus pedidos e por poderem, assim, finalmente, viver juntos.

De qualquer das formas, constituindo ou não uma resposta às preces da donzela, este desígnio do namorado de com ela partir é recebido com grande contentamento: “*Pois que diz meu amigo / que se quer ir comigo, / pois que a el praz, / praz a mi, bem vos digo / est'é o meu solaz*” (vv. 1-5), demonstrando, desta forma, a sua total aquiescência aos desejos do namorado, aos quais acede, por mais arriscados e definitivos que sejam. Neste texto, a alegria da protagonista é também motivada pela percepção da vontade e da satisfação que o amigo tem em viver consigo, como se torna mais explícito na terceira copla: “*Pois m'e[n]de levar vejo / que est'é o seu desejo, / pois que a el praz, / praz-mi muito sobejo*” (vv. 11-14). Este texto destaca-se, assim, por anunciar um final feliz para o relacionamento amoroso da *velida* e do amigo, que, partindo juntos, teriam finalmente oportunidade de viver o seu amor sem constrangimentos, impedimentos ou obstáculos.

Apesar de aparentemente mais simples e emocional e literariamente menos interessantes, as cantigas de amigo dionisinas que atestam a felicidade feminina destacam-se pelo seu carácter solar, em oposição ao espaço psicológico sombrio que encontrávamos nas composições em que a protagonista se lamentava pela ausência do amado ou por se ver impedida de o ver por algum motivo e por delinearem, de forma verosímil e bastante expressiva, um outro perfil feminino bastante consistente e gracioso: o da donzela apaixonada e feliz pelo regresso do amado.

Apresentando, assim, um tipo de mulher bastante distinto de outros encenados pelo rei, como o da *senhor* presumida ou o da donzela sofredora ou *sanhuda*, as *velidas ledas* destas cantigas permitem-nos confirmar, definitivamente, a genialidade e perspicácia de D. Dinis, que conseguiu recriar, nas suas cantigas, os mais diversos estados de espírito, posturas e comportamentos femininos, criando um extenso e diversificado repertório de tipos femininos que é ainda completado pelas personagens da amiga e da madre, figuras que, seguidamente, analisaremos com mais detalhe.

4.2. A amiga da *velida*

Como vimos, em muitas das cantigas de amigo em que a *velida* dá conta do seu estado emocional, a sua interlocutora é a “amiga”, figura abstrata que assiste silenciosamente à exposição das peripécias e desventuras da vida amorosa da donzela. Em seis composições de D. Dinis²⁹⁴, esta amiga passa de figurante a protagonista, trocando de lugar com a *velida* apaixonada, que assume agora o papel passivo de ouvinte. Contudo, apesar de tomar a palavra, a amiga não assume o protagonismo do texto, na medida em que, em todas as suas intervenções, não fala de si mas sim da situação amorosa da *velida*, acerca da qual assume diversas posições, nos vários textos em que participa: na maior parte dos casos – em cinco desta seis cantigas –, assume-se como coadjuvante do amigo, defendendo-o, elogiando o seu caráter e intercedendo por ele junto da donzela; apenas numa ocasião reprova o comportamento masculino, denunciando a traição do amigo da sua interlocutora.

Vejamos, então, como D. Dinis encena este tipo feminino nas suas cantigas.

4.2.1. A amiga que intercede pelo amigo

Parafraseando os rogos do amigo, dando conta à *velida* do estado agonizante de sofrimento em que ele vive e mostrando a sua piedade relativamente a ele, em cinco composições dionisinas, a amiga assume-se como intermediária e adjuvante do amigo, tentando comover a donzela e convencê-la a adotar uma atitude mais misericordiosa relativamente ao seu servidor, como refere Manuel Rodrigues Lapa: “*umas vezes pede à amiga que seja mais benigna para o pobre moço, que morre por ela; outras, justifica este dalguma falta que tenha cometido. Nas suas exortações nota-se, como é natural, uma leve censura à dureza da amiga*”²⁹⁵. Isto mesmo acontece em cinco composições do rei: “*O voss’ amigo tam de coração*” (B 523a=570bis, V 116=174), “*O voss’ amig’, amiga, vi andar*” (B 574, V 178), “*Amiga, quem vos [ama]*” (B 598, V 201), “*Chegou-m’or’aqui recado*” (B 558, V 161), “*Amiga, sei eu bem d’ũa molher*” (B 564, V 167).

Efetivamente, na maior parte das suas participações, a amiga da *velida* tenta convencer esta última de quanto o amigo dela a ama, parecendo servir como porta-voz da figura masculina, como acontece, muito expressivamente, na composição “*O voss’*

²⁹⁴ As cantigas “*O voss’ amigo tam de coração*” (B 523a=570bis, V 116=174), “*O voss’ amig’, amiga, vi andar*” (B 574, V 178), “*Amiga, quem vos [ama]*” (B 598, V 201), “*Chegou-m’or’aqui recado*” (B 558, V 161), “*Amiga, sei eu bem d’ũa molher*” (B 564, V 167) e “*O voss’ amig’, ai amiga*” (B 594, V 197).

²⁹⁵ Manuel Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura portuguesa: época medieval*, Op. cit., p. 178.

amigo tam de coração” (B 523a=570bis, V 116=174)²⁹⁶. Neste texto, a amiga tenta demonstrar à donzela como é evidente o amor que o amigo desta última lhe vota, fundamentando-se na forma apaixonada como ele a olha, que denuncia notoriamente a devoção absoluta e exclusiva que lhe dedica: “*O voss’ amigo tam de coração / pom ele em vós seus olhos e tam bem / par Deus, amiga, que nom sei eu quem / veja que nom entenda que nom / pod’el poder haver d’haver prazer / de nulha rem senom de vos veer*” (vv. 1-6). A enunciadora reitera esta mesma ideia nas coplas seguintes, tentando convencer a *velida* que só não perceberá tal evidência quem “*for mui minguado de sem*” (v. 9). Um pormenor gracioso é ainda revelado na última copla, em que a amiga salienta que o amigo da *velida* ainda tenta disfarçar o amor que sente por ela e crê ser bem-sucedido nessa empresa, mas sem sucesso, pois os seus olhos denunciam a afeição que tanto tenta encobrir: “*E quand’el vem u vós sodes, razom / quer el catar que s’encobra; e tem que s’encobre, pero nom lhi val rem, / ca nos seus olhos entendem que nom / pod’el poder haver d’haver prazer / de nulha rem senom de vos veer.*” (vv. 13-18).

Esta é, então, uma cantiga de *razom* e estrutura muito interessante, na qual, partindo da análise do comportamento corporal do amigo da *velida*, que evidencia os seu amor por ela, a amiga se torna porta-voz dos seus sentimentos, transmitindo-os, com grande graciosidade e realismo, à donzela. Podemos, então, considerar que, apesar de enunciada por uma voz feminina e de formal e retoricamente esta composição pertencer inegavelmente ao género de amigo, o seu tema e finalidade estão muito mais próximos da cantiga de amor, procedendo-se aqui, tal como acontece neste último género, à confissão dos sentimentos amorosos do trovador, que assim assegura à sua amada, pela voz fictícia da amiga, que o seu amor por ela é manifesto e incontestável.

Noutras cantigas do rei, a amiga mantém a função de porta-voz do amigo, mas, desta feita, transmite não o seu amor mas a *coita* que este sente por não receber da sua amada a retribuição que desejaria, como acontece na composição “*O voss’ amig’, amiga, vi andar*” (B 574, V 178)²⁹⁷. Aqui, tendo presenciado diretamente o sofrimento do amigo da *velida*, a amiga apieda-se do seu estado e decide interceder por ele junto desta última²⁹⁸. Assim, a amiga não se limita a defender o amigo, fundamenta a sua posição em provas concretas: no facto de ter visto o estado deplorável em este se encontrava,

²⁹⁶ Texto integral em anexo (anexo XIX).

²⁹⁷ Texto integral em anexo (anexo XXIII).

²⁹⁸ Várias amigas de outros cantares galego-portugueses têm a função de interceder pelo amigo junto da *velida*, Vide, a título de exemplo, as cantigas B 841, V 427, de Paio Gomes Charinho, B 1258, V 863, de Galisteu Fernandes ou B 1295, V 899, de Fernando Esquio.

que relata à *velida*: “*O voss’amig’, amiga, vi andar / tam coitado que nunca lhi vi par*” é o que começa por referor. Como acontece na maior parte das cantigas de amor, aqui, a dor da figura masculina é hiperbolizada e singularizada, encontrando-se o amigo, segundo o relato da amiga, assolado por uma “*coita mortal*” (v. 15), andando, segundo as suas palavras, “*tam coitado que nunca lhi vi par*” (v. 2) e “*trist’e mui sem sabor, / come quem é tam coitado d’amor*” (vv. 7-8). Este “*mal*” (v. 15) de que padece o amigo é de tal forma “*descomunal*” que lhe provoca graves consequências físicas e psíquicas, conforme refere a enunciadora: “*perdud’[há] o sem e a color*”, conduzindo-o a um mortificante estado de agonia: “*El, amiga, achei eu andar tal / come morto, ca é descomunal / o mal que sofr’e a coita mortal*” (vv. 13-15)²⁹⁹.

Para além de descrever o estado agonizante do amigo, a amiga cita incansavelmente as palavras que este lhe dirigira quando a vira: “*pero quando me viu, disse-mi assi: / «Ai senhor, id’a mia senhor rogar, / por Deus, que haja mercee de mi.»*” (vv. 4-6), pormenor que confere realismo à cena narrada e permite introduzir na cantiga a voz masculina do trovador que, assim, assume a sua *coita* tanto em voz própria como através da figura feminina fictícia, que, cantando em coro o seu sofrimento, tornam a expressão dos seus sentimentos mais pujante e expressiva. Não temos forma de saber se, aquando da interpretação da composição, o refrão seria cantado ou não por uma voz masculina, mas, fosse-o ou não, o efeito cénico aqui pretendido seria inverter aparentemente o processo criativo: se, na redação da cantiga, um homem simula uma voz de mulher, aqui, é a figura feminina fictícia que imita uma voz de homem, num imbricado e interessante exercício de ventriloquismo em que o trovador dá voz a uma personagem que, por sua vez, lhe dá depois a palavra na sua enunciação. O facto de o amigo ter pedido expressamente à amiga que intercedesse por ele junto da sua *senhor* mostra bem o quanto está desesperado, vendo-se obrigado a pedir o auxílio e a intervenção de figuras próximas da amada para tentar cativar a sua misericórdia. Este seria, aliás, talvez um meio mais eficaz de atestar o seu sofrimento e de conquistar a mercê da sua amada, tanto no plano da ficção – onde as solicitações e os conselhos da amiga seriam certamente mais facilmente atendidos pela *velida*³⁰⁰ –

²⁹⁹ A mesma situação é relatada por outra amiga da *velida*, num cantar de João Baveca (B 1224, V 829): “*Ai amiga, hoje falou comigo / o voss’amigo e vi-o tam coitado / por vós que nunca vi tant’home nado, / ca morrerá, se lhi vós nom valedes*” (v. 1-4).

³⁰⁰ Como atesta um cantar de Pero Mafaldo (B 373), em que a *velida* assume que só faz bem ao amigo devido aos rogos da sua amiga: “*Ai amiga, sempr’havedes sabor / de me rogardes por meu amigo / que lhi faça bem; e bem vos digo / que me pesa, mais, já por voss’amor, / farei-lh’eu bem*” (vv. 1-5).

como da realidade, pois, através deste estratagema literário, seria mais fácil captar o público feminino ou uma mulher específica para a causa do trovador.

Deste modo, a função e finalidade desta cantiga enquadram-se mais no paradigma da cantiga de amor do que na de amigo, tendo os mesmos propósitos que os cantares de amor: confessar a dor do trovador e rogar pela piedade da dama. De facto, se já o vocabulário e o tema desta composição estão mais próximos do registo da cantiga de amor, também o pedido que o amigo endereça à sua amada através da figura da amiga – que haja de si “*mercee*” – é recorrente nos cantares de voz masculina, ocorrendo aqui, assim, uma singular e interessante fusão de registos e estéticas. Também as posições que os protagonistas do jogo amoroso assumem nesta composição são similares às das cantigas de amor, surgindo o amigo como servidor e sofredor e a *velida* na pose da *senhor* fria, impiedosa e impassível. Assim, este é um texto muito relevante no *corpus* dionisino, não só por constituir, na verdade, uma cantiga de amor revestida de cantiga de amigo mas também por fazer a figura feminina fictícia dar voz ao amigo, através da citação das palavras que este lhe dissera; desta forma, a voz fictícia transmite e recria a real, o objeto/criatura torna-se sujeito e objectifica o sujeito/criador, que, assim, passa a pertencer também ao mundo da ficção, enquanto as personagens que canta adquirem, assim, o seu grau de realidade.

Muito similar a esta composição, tanto ao nível do tema como das suas finalidades, é a composição “*Amiga, quem vos [ama]*” (B 598, V 201)³⁰¹, onde o trovador recorre novamente à figura da amiga da *velida* para transmitir a sua *coita* amorosa. Neste texto, a enunciadora tenta, então, demonstrar à *velida* o quanto o amigo a ama e sofre por ela, alertando-a para o facto de ele nunca mais ter visto “*prazer nem bem*” (v. 12) desde que dela ficara “*namorado*”, sofrendo, desde que a vira, de uma “*coita forte*” (v. 8), que não lhe era senão “*morte*” (v. 10). Sendo certa do que diz, como se percebe através da expressão “*sei-o eu*” (v. 5), a amiga crê que, continuando a suportar tal tormento, o amigo em breve “*morrerá*”, situação que, como refere, muito a desgosta: “*e por aquesto m’é greu*” (v. 7), “[*e*] a mim pesa muit’en” (v. 14), mostrando, assim, a sua desaprovação pela postura insensível e cruel da *velida*.

Denunciando, uma vez mais, a *coita* masculina pela voz da amiga, esta cantiga distingue-se, então, por apresentar a opinião explícita da amiga relativamente ao relacionamento da *velida* e do amigo, mostrando-se declaradamente favorável à causa

³⁰¹ Texto integral em anexo (anexo XLVI).

deste último, pelo qual, então, intervém. O mesmo acontece na cantiga “*Chegou-m’or’aqui recado*” (B 558, V 161)³⁰², onde, novamente, a amiga relata o sofrimento do amigo da *velida*, censurando o comportamento insensível desta última, que, na sua obstinação de não lhe fazer bem, o deixa morrer de dor. Desta vez, a amiga intervém porque soube notícias do amigo da donzela – como se percebe no início da composição “*Chegou-m’or’aqui recado, amiga, do voss’ amigo*” –, que o davam como quase morto, devido ao sofrimento amoroso que padecia, de que a enunciadora dá conta de forma exagerada e fatalista, através de enunciações hiperbólicas e trágicas que relembram o tom torturado das cantigas de amor, dizendo que “*é tam coitado*” (v. 4), “*houv’el coita tam forte / e tam coitad’er jazia*” (vv. 9-10) que, mesmo que a *velida* quisesse, já não o conseguiria salvar, pois já nada pode evitar a sua morte, como repete no refrão: “*per quanta poss’havedes / já o guarir nom podedes*”.

Dando a entender que a morte do amigo é já inevitável, a amiga recrimina o comportamento da *velida* de forma ainda mais evidente do que na composição anteriormente analisada: aqui, acusa-a explicitamente de ser a causadora da agonia fatal do namorado, ao dizer-lhe que ele perecerá “*com mal que lhi vós fezestes*” (v. 13) e que foram a sua negligência e insensibilidade que o levaram a chegar a este estado irreversível, não tendo intervindo a tempo de o “*guarir*”: “*Diz que hoje tercer dia / bem lhi partírades morte, / maisouv’el coita tam forte / e tam coitad’er jazia / que per quanta poss’havedes / já o guarir nom podedes*” (vv. 7-12). Na finda, esta reprovação torna-se ainda mais evidente, pois, segundo a opinião da amiga, a donzela é muito insensata por perder levianamente um amigo assim tão dedicado, num último elogio implícito a esta figura masculina: “*E gram perda per fazedes / u tal amigo perdedes*”.

Com esta sua exposição, a amiga pretende, então, comover a *velida* com a exaltação da *coita* do amigo, assustá-la com a ideia da sua morte incontornável e iminente e, assim, fazê-la apiedar-se dele mais facilmente. Ao mesmo tempo, esta figura feminina comprova, uma vez mais, o domínio que a donzela tem sobre o amigo, tendo poder de o “*guarir*” ou levar à morte, como acontece neste caso. Esta ideia é ainda corroborada pelos versos 15-16, em que a enunciadora dá conta do “*poder*” que a donzela sempre teve sobre o namorado “*pero vós poderosa / fostes del quanto quisestes*” (vv. 15-16), que, agora, de nada lhe vale, por ter deixado o amigo chegar a um nível de sofrimento tal que a sua morte é já impossível de evitar.

³⁰² Texto integral em anexo (anexo VI).

Através das suas palavras, a amiga não só se mostra crítica face à postura da *velida* e defensora do amigo como pinta com as suas palavras um retrato dos protagonistas do jogo amoroso muito próximo daquele que encontramos nas cantigas de amor, pondo em cena, através do seu discurso, um amigo que morre de coita pela falta de piedade e amparo de uma donzela que não se apieda do seu padecimento mortal.

Também enunciada pela amiga mas já num registo bastante distinto, a composição “*Amiga, sei eu bem d’ũa molher*” (B 564, V 167)³⁰³ destaca-se por ser uma das cantigas dionisinas de *razom* mais original: aqui, amiga da *velida* alerta esta última para o facto de haver uma mulher – não identificada – que, por inveja por não poder ter tal amigo, se esforça incansavelmente para colocar a donzela contra ele, a fim de os separar³⁰⁴. Contrariamente ao expectável, com esta sua denúncia, a amiga não pretende acirrar a sanha da *velida* nem virá-la contra o namorado mas sim tranquilizá-la, mostrando-lhe que tudo o que outra mulher faça para o tentar cativar será em vão, pois, como refere, nunca ninguém para além dela o poderá “*por amigo haver*”, defendendo assim, uma vez mais, a figura masculina. Com efeito, como a amiga refere, o que esta mulher pretende é fazer o amigo cair no desfavor da *velida*, com o desígnio de o “*matar*” (v. 3), para assim se vingar do facto de ser por ele rejeitada: “*Amiga, sei eu bem d’ũa molher / que se trabalha de vosco buscar / mal a voss’amigo, polo matar*” (vv. 1-3) enunciação particularmente significativa, por mostrar que, se tal mulher fosse bem sucedida neste seu plano, o desprezo da donzela causaria a morte do namorado, corroborando a mensagem transmitida em muitos cantares de amor. Por aquilo que podemos entender, esta não é uma situação recente mas sim um problema que se tem desenrolado há já algum tempo, como se percebe da leitura dos versos 13-15: “*Ela trabalha-se, há gram sazom, / de lhi fazer o vosso desamor / haver*” (vv. 13-15), o que confirma a obstinação malévola desta mulher em afastar a *velida* do amigo.

É muito interessante notar a certeza com que a amiga da *velida* afirma conhecer as motivações desta mulher que pretende separar os namorados – como dá a entender através de expressões como “*sei eu bem*” (v. 1) ou “*aquesto sei eu*” (v. 8) – e com que assevera que ela só faz tudo isto por raiva e inveja, por não ter nenhuma hipótese de

³⁰³ Texto integral em anexo (anexo XII).

³⁰⁴ Também numa cantiga de Pedro Amigo de Sevilha (B 1215, V 820) a amiga alerta a *velida* para o facto de existirem “*damas*” que se esforçam para arranjar estratégias para roubar o seu amigo: “*Com voss'esforç', amiga, pavor hei / de perderdes voss'amigo, ca sei, / per boa fé, outras donas que ham / falad'em como vo-lo tolherám*” (vv. 23-26). Contudo, nesta composição, é a própria donzela que desvaloriza a questão, pois está segura do domínio absoluto que tem sobre o amigo: “*- Amiga, nom, ca o poder nom é / seu nem delas, mais meu, per boa fé*” (vv. 27-28).

conquistar o amor do amigo: “*mais tod’aquest’, amiga, ela quer / porque nunca com el pôde pôer / que o podesse por amig’haver*” (vv. 4-6), enunciação que mostra também a lealdade e integridade desta figura masculina, cujo amor e devoção pela *velida* são inabaláveis. A amiga faz, assim, questão de salientar que todas as intrigas que tal mulher faça relativamente ao amigo são mentira, pois derivam da sua inveja e da sua vontade e enorme esforço de a colocar contra ele: “*amiga, sei eu bem d’ũa mulher / que se trabalha de vosco buscar / mal a voss’amigo*” (vv. 1-3), “*e busca-lhi convosco quanto mal / ela mais pode, aquesto sei eu*” (vv. 7-8), “*Ela trabalha-se, há gram sazom, / de lhi fazer o vosso desamor / haver, e há ende mui gram sabor*” (vv. 13-15) ou na finda “[E] *por esto faz ela seu poder / pera fazê-lo convosco perder.*” (vv. 19-20).

Nesta cantiga, D. Dinis revela, assim, um grande e perspicaz conhecimento da psique feminina, pondo em cena, simultaneamente, três mulheres distintas: a *velida*, a sua rival e a sua coadjuvante, a única que aqui toma a palavra e pela voz da qual ficamos a conhecer todas as outras personagens deste pequeno drama. Dentro deste núcleo feminino, o perfil mais expressivamente delineado é o da mulher invejosa que, despeitada por ter sido preterida pela *velida* na conquista do favor do amigo desta última, sente “*mui gram sabor*” de provocar a rutura entre os amantes, para se vingar, desta forma, da rejeição da figura masculina, desígnio que, como certifica a amiga, nunca conseguirá cumprir. A figura da amiga é também muito relevante, visto que, uma vez mais, se assume como adjuvante do amigo, mostrando à *velida* que a sua devoção por ela é tal que nunca nada porá em causa o seu amor e lealdade.

Na nossa análise do perfil da amiga adjuvante da relação amorosa, há ainda que referir a cantiga dialogada “- *Amiga, faço-me maravilhada*” (B 573, V 177), já por nós analisada, na qual esta figura feminina serena a *velida*, ansiosa pela demora do amigo, e responde às suas dúvidas e receios, demonstrando a sua confiança na lealdade do namorado da donzela, dizendo: “*Nunca tam leal amigo d’amiga vistes, amiga*” (v. 5).

Analisando as cantigas dionisinas em que a amiga da *velida* se assume como enunciadora e adjuvante do amigo, pudemos perceber que, confessando o sofrimento do amigo da donzela e reportando as suas súplicas de misericórdia através de termos e estratégias retóricas comuns aos cantares de amor, esta figura feminina reitera, com ainda mais expressividade, o que o trovador expõe nos cantares de amor. Com efeito, ao abonar em favor do amigo de forma tão explícita, a amiga parece, nestas composições, servir apenas como um veículo da palavra do trovador, que assim se autorrecomendaria, intercedendo por si mesmo, sob a máscara feminina da amiga, junto da amada. Todavia,

mesmo servindo manifestamente de porta-voz do trovador e ecoando as suas palavras, esta figura feminina destaca-se por imprimir ao seu discurso uma extrema graciosidade e por se afirmar tão determinadamente como mediadora entre os protagonistas do jogo amoroso, esforçando-se por manter a harmonia entre os apaixonados.

4.2.2. A amiga que denuncia o amigo

Se, como vimos até agora, a amiga se assumia, em todas as suas intervenções nas cantigas de D. Dinis, como defensora do amigo, encontramos, no cancioneiro dionisino, uma curiosa composição que entra em dissonância com os textos que temos vindo a analisar, ao apresentar uma figura feminina que denuncia à *velida* o comportamento desleal do amigo desta, mostrando o seu “*despeito*” pelo facto de este ter sido seduzido por outra mulher: “*O voss’amig’, ai amiga*” (B 594, V 197)³⁰⁵, cantiga muito relevante na obra do rei e no conjunto dos textos galego-portugueses que chegaram até nós, por constituir o único exemplo de uma denúncia direta da traição masculina³⁰⁶. Com este seu discurso o que a amiga pretende transmitir à *velida* é que uma outra mulher conseguiu conquistar o amigo desta última: “*ũa, que Deus maldiga, / vo-lo tem louc’e tolheito.*” (vv. 4-6). A enunciadora mostra-se absolutamente certa da traição que atesta, como se percebe através da expressão: “*mais sabede bem por certo*” (v. 9) e da qual, como salienta, se sente na obrigação de dar conta à donzela, sem omitindo nenhum pormenor: “*tanto quer’eu que sabiades / (...) Nom hei rem que vos asconda / nem vos será encoberto*” (vv. 3, 7-8), até porque, como nota, nenhuma mulher se agrada de ser traída: “*Nom sei molher que se pague / de lh’outras o seu amigo / filhar, e por en vos digo*” (vv. 13-15).

A amiga faz também questão de contar tudo isto à *velida* para a desenganar, pois, como comenta através da expressão amarga “*O voss’amig’, ai amiga, / de que vos muito fiades*” (vv.1-2), esta sempre confiara demais na fidelidade do seu amigo. Todavia, apesar de denunciar esta situação, a enunciadora não recrimina explicitamente o comportamento do amigo – que, pelo que dá a entender, teve uma atitude passiva na

³⁰⁵ Exto integral em anexo (anexo XLII).

³⁰⁶ Encontramos, contudo, uma composição de Pedro Amigo de Sevilha (B 1215, V 820) em que uma amiga conta à *velida* que vira o amigo dela falar com outra mulher. Contudo, neste caso, a traição não é dada como certa, constituindo apenas uma suspeita da amiga: “*Amiga, voss’amigo vi falar / hoje com outra, mais nom sei em qual / razom falavam, assi Deus m’empar, / nem se falavam por bem, se por mal.*” (vv. 1-4). Apesar destas denúncias, a *velida* não se aflige, pois sabe que, tendo o amigo totalmente sob o seu poder, nenhuma outra mulher lho poderá roubar: “*- Amiga, fale com quem x’el quiser, / enquant’eu del, com’estou, estiver; / ca ’ssi tenh’eu meu amigo em poder / que quantas donas eno mundo som / punhem ora de lhi fazer prazer, / ca mi o nom tolherám, se morte nom.*” (vv. 5-10).

traição, deixando-se apenas seduzir pela outra mulher, como o primeiro verso do refrão (“*vo-lo tem louc’e tolheito*”) parece demonstrar –, mas sim o da outra mulher, que o enfeitiçou e roubou à amiga, o que se comprova através da expressão: “*amigo filhar*” (vv. 14-15). E também não é o amigo infiel que é aqui insultado e amaldiçoado, mas sim a mulher que o conquistou, referida como “*ũa, que Deus maldiga*” (v. 4), “*ũa, que Deus cofonda*” (v. 10), “*ũa, que Deus estrague*” (16), demonstrando a amiga, através destas pragas, o despeito que tal mulher lhe inspira e que é corroborado pela própria, que não se cansa de salientar, no segundo verso do refrão: “*e moir’end’eu com despeito*”. Através desta denúncia e da manifestação da sua indignação perante tal situação, a amiga demonstra a sua fidelidade e solidariedade para com a *velida* traída, a quem só deseja bem, como refere na fínda: “*E faço mui gram dereito, / pois quero vosso proveito*”, motivo que a leva, então, a dar-lhe conta da infidelidade do amigo.

Por fim, há ainda que notar que, se houver alguma relação entre as várias composições do cancioneiro dionisino, esta cantiga pode associar-se a uma outra composição já por nós analisada, “*Ai fals’amig’e sem lealdade*” (B 595, V 198), em que a *velida* acusa o amigo de a ter traído, podendo constituir, assim, a reação da donzela a esta denuncia da sua amiga.

Explorando esta face da amiga da *velida*, D. Dinis acrescenta, assim, mais um perfil feminino muito interessante ao seu já notável repertório: o da amiga que, zelosa pelo bem estar da donzela, não hesita em denunciar-lhe o comportamento faltoso e desleal do amigo, solidarizando-se com a causa da *velida*.

Da análise da figura da amiga que assume a palavra nas cantigas de D. Dinis, é perceptível, uma vez mais, a vontade do rei de explorar diferentes perfis e perspetivas femininas, ao dar voz a uma figura que, se alheia ao jogo amoroso, comenta e influi no relacionamento entre a *velida* e o amigo de forma interventiva e determinante, defendendo ou denunciando a figura masculina junta da sua amiga e aconselhando-a a tomar as decisões mais benéficas e justas para ambos. Esta tomada da palavra por parte da amiga é ainda mais importante na medida em que deixa de ser a figura passiva que ouve, num silêncio cúmplice, a *velida*, e ganha voz própria, tomando parte na cena amorosa a que assiste, dando a sua opinião pessoal e não hesitando em discordar da donzela, censurando-a pelo facto de estar a adotar uma postura demasiado insensível para com o amigo ou, pelo contrário, advertindo-a a não confiar tanto na sua lealdade.

4.3. A *madre*

Conforme pudemos observar, a *madre* tem um papel muito relevante no cancionero de D. Dinis: além de ser, em várias cantigas, a confidente silenciosa da filha, esta figura assume particular relevância quando surge referida pela *velida* como opositora da sua relação com o amigo, proibindo os seus encontros. Passando de figurante a actante, numa cantiga dialogada, que também já tivemos oportunidade de analisar³⁰⁷, a mãe, adotando uma postura mais branda, interpela a filha para saber a causa da sua manifesta agonia, sendo como resposta às suas questões que a donzela expõe a sua *coita* amorosa.

Afirmando-se normalmente, tanto no cancionero dionisino como na maior parte das cantigas galego-portuguesas, como contrária ao relacionamento amoroso da filha, a intervenção da *madre* na composição de D. Dinis “*Roga-m’hoje, filha, o voss’amigo*” (B 562, V 165)³⁰⁸, em que é a única personagem que toma a palavra, é bastante curiosa e interessante, surgindo inesperadamente como coadjuvante e intermediária do amigo, por quem intercede junto da filha. Efetivamente, neste texto, a mãe não só não se opõe à relação amoroso como, e de forma surpreendente, se assume mesmo como cúmplice do amigo na conquista do favor e misericórdia da sua filha, incitando-a de forma quase impositiva a aceitar a sua corte, sem deixar, contudo, de lhe recordar que deve ser moderada nas suas dádivas e concessões.

Neste texto, a *madre* assume-se, então, como porta-voz e defensora da causa do amigo, de quem se condoera por ter testemunhado o estado agonizante em que ele se encontrava e pelos rogos que este lhe dirigira, pedindo-lhe que intercedesse por ele junto da filha, como se percebe nos versos iniciais da cantiga: “*Roga-m’hoje, filha, o voss’amigo / muit’aficado que vos rogasse / que de vos amar nom vos pesasse*” (vv. 1-3). Através destes pedidos da mãe e do relato do desespero manifesto do amigo, percebemos também qual tem sido o comportamento da filha face ao seu pretendente, rejeitando as suas provas de amor e desprezando o seu sofrimento por não ser por ela retribuído. Respondendo aos apelos desesperados do amigo, a mãe tenta, então, fazer com que a filha se apiede do namorado, dando conta do estado de grande aflição e agonia em que este se encontrava e reportando as suas súplicas. Ao mesmo tempo, sempre no intuito de convencer a filha a ser mais branda para com o amigo, a *madre* revela a sua crença na sinceridade e profundidade do amor do amigo, afirmando que ele

³⁰⁷ “- *De que morredes, filha, a do corpo velido?*” (B 567, V 170).

³⁰⁸ Texto integral em anexo (anexo X).

ama a *velida* “*de coração*”, e alegando que ela própria não considera que a filha perca nada em aceitá-lo como pretendente, ganhando antes com isso – desde que, como reitera, mais não lhe conceda: “*Ca de vos el amar de coração / nom vej’eu rem que vós i perçades, / sem i mais haver, mais gaanhades*” (vv. 13-15).

Percebemos bem o estado de aflição e *coita* do amigo pela forma como a mãe da donzela se refere às suas súplicas insistentes e à sua postura sofredora, recordando, principalmente, o seu choro convulsivo, aspeto que, segundo conta, mais a comovera: “*E, u m’estava em vós falando / e m’esto que vos digo rogava, / doí-me del, tam muito chorava*” (vv. 7-9). O próprio facto de o amigo endereçar este pedido de ajuda à mãe da amada é bem comprovativo do desespero absoluto em que se encontra, não vendo mais nenhum meio para conquistar o favor da amada a não ser este arriscado pedido a uma figura que, naturalmente, seria contrária à sua causa. Contudo, se perigoso, o pedido de ajuda que o amigo endereça à mãe da sua é bastante inteligente, dada a influência e preponderância que esta tem nas opiniões e decisões da filha.

Apercebendo-se, assim, da *coita* amorosa do amigo da filha, prova inegável da sinceridade dos seus sentimentos, a *madre* roga e coage mesmo a *velida* a não rejeitar a sua corte, declarando “*e por en vos rog’e vos castigo*” (v. 4), “*e por en, filha, [vos] rog’e mando / que vos nom pês de vos el bem querer / mais nom vos mand’i, filha, mais fazer.*” (vv. 10-12). Nesta enunciação, é de salientar a jocosa admoestação que a mãe acrescenta às intercessões que faz em favor do amigo, advertindo a filha de que não deve conceder ao amigo nenhum outro favor para além da sua misericórdia. Este pormenor mostra, uma vez mais, a perspicácia de D. Dinis, que adivinha bem os receios e advertências das *madres* preocupadas com o “prez” das suas filhas, e garante também verosimilhança a esta figura feminina e à situação exposta, na medida em que, se apenas defendesse o amigo e aconselhasse a filha satisfazer todos os seus pedidos, a figura materna não teria consistência nem *realidade* e a farsa da ficção da voz seria de imediato desmascarada, ouvindo-se apenas o desejo masculino cantado pelos lábios do fantoche da mãe. Ao mesmo tempo, este detalhe inclui alguma malícia na composição, deixando intuir quais seriam os desejos do amigo. E, aliás, a própria enunciação deste trecho e, especialmente, a interpretação da cantiga, poderia já provocar explicitamente a interpretação maliciosa, na medida em que, como nota Francisco Nodar Manso³⁰⁹, a

³⁰⁹ Francisco Nodar Manso, *La narratividad de la poesía lírica galaicoportuguesa*, Op. cit., p. 164.

expressão “*bem querer*” poderia constituir um jogo semântico, mostrando simultaneamente a devoção do amigo e o seu desejo de obter um bem carnal.

Por tudo isto, apesar de, neste texto, percebermos claramente que é uma mente masculina que manobra o fantoche da mãe da *velida*, servindo-se dela para pressionar a amada a não mais rejeitar as suas súplicas e pedidos, o que denuncia o processo de fingimento que subjaz à cantiga, a figura materna está tão bem construída que somos levados a crer na realidade desta ficção, por mais bizarra que ela seja, por apresentar uma *madre* muito distinta daquela que costuma intervir nos cancioneiros. Além disso, é de notar a estratégia argumentativa que está na base desta ficção, pois se, como vimos, o amigo já se servira da amiga da *velida* para tentar cativar a sua piedade, aqui arrisca ainda mais e pede a colaboração da mãe da amada, que, detendo autoridade moral sobre a filha, teria ainda mais influência nas suas decisões.

4.4. A voz do silêncio: a cantiga de amigo narrativa

No cancioneiro de amigo de D. Dinis, há uma composição – “*Levantou-s’a velida*” (B 569, V 172)³¹⁰ – que se destaca a vários níveis, principalmente pelo facto de, contrariamente ao que seria expectável neste género, não ser enunciada por uma voz feminina, constituindo antes a narração de uma situação protagonizada por uma donzela.

Quem é, então, a voz que fala na cantiga de D. Dinis? À primeira vista, o narrador, aparentemente alheio à ação, parece adotar uma focalização externa, apresentando os factos de forma neutra. Mas, analisando a composição com mais atenção, parece que a insistência na descrição do efeito do vento na roupa da donzela e a carga simbólica de todos os motivos apresentados demonstram o prazer *voyeurista* masculino que também se desvela nas pastorelas.

Além de D. Dinis se ter inspirado, com toda a probabilidade, numa composição de Pero Meogo³¹¹ (“*Levou-s’aa alva*], *levou-s’a velida*”, B 1188, V 793) para criar este seu texto, tal como se verifica noutras suas cantigas, também aqui o rei recria diversos elementos da tradição popular e erudita, como nota Mercedes Brea, que considera esta

³¹⁰ Texto integral em anexo (anexo XVII).

³¹¹ Autor de biografia praticamente desconhecida, sendo recentemente identificado com um clérigo galego atestado na segunda metade do século XIII (sobre a identificação deste trovador, *Vide* Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online], Op. cit., disponível em: <<http://www.cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=134&pv=sim>>. [consulta em 20 de agosto de 2012].

cantiga uma “*peza realmente singular canto á integración harmoniosa de elementos de diversas procedências ensamblados con outros enteiramente novidosos*”.³¹²

Contrastando com a tradicionalidade dos motivos explorados, a estrutura do texto dionisino é bastante original, na medida em que esta e a referida composição de Pero Meogo que aparentemente lhe serve de modelo são as únicas cantigas de amigo que, dentro do *corpus* galego-português, se estruturam segundo a técnica de “*narración diexemática*”³¹³, ou seja, segundo um modelo narrativo. Como referem Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín, esta originalidade estrutural leva a que estas duas composições destoem no *corpus* canónico da cantiga de amigo, na medida em que, apesar de se centrarem na narração de experiências femininas, não são enunciadas por uma voz de mulher. Contudo, não há dúvida que estamos perante cantigas de amigo, pois, se não ouvimos a voz da donzela, vemo-la, como protagonista, a agir e a reagir de forma realista e quase cinematográfica.

Mas comparemos, então, as duas cantigas para perceber os seus pólos de contacto e especificidades. Tanto em termos formais como temáticos, as composições são muito semelhantes³¹⁴, expressando de forma velada – muito mais velada no caso de D. Dinis – um conteúdo amoroso e até erótico através de “*un repertorio de símbolos naturalistas muy arraigados en toda la tradición romance*.”³¹⁵. As semelhanças entre os dois textos levaram inclusivamente Wilton Cardoso a considerar que o texto de D. Dinis seria uma cantiga de seguir³¹⁶, algo atualmente impossível de comprovar, não só por não ter chegado até nós a música destas cantigas mas também porque alguns versos do texto de Pero Meogo parecem estar incompletos, sendo a sua reconstrução hipotética.

Vejamos, então, em que aspetos concretos se assemelham as duas composições. Desde logo, os seus versos iniciais são muito semelhantes, apesar de, aparentemente, o *incipit* da cantiga de Pero Meogo estar incompleto – tal como o verso inicial da segunda

³¹² Mercedes Brea, “*Levantou-s’a velida*, un exemplo de sincretismo harmónico”, Op. cit., p. 141.

³¹³ Segundo a terminologia utilizada por Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín, *A Cantiga de Amigo*, Op. cit., p. 48.

³¹⁴ Como já comentara Henry R. Lang, *Cancioneiro d’El Rei Dom Denis*, Op. cit., p. 333: “*tanto em relação à forma como à expressão, coincide esta cantiga com uma de Pero Meogo*”.

³¹⁵ Vicenç Beltran, “O vento lh’as levava: (...)”, Op. cit., p. 5.

³¹⁶ Wilton Cardoso, *Da Cantiga de seguir no cancioneiro peninsular da Idade Média*. Universidade Federal de Minas Gerais, 1977, p. 106. Sobre a cantiga de seguir, Vide capítulo IX da *Arte de Trovar* (Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online], Op. cit., disponível em: <<http://www.cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp>> [Consulta em 5 de maio de 2012]) e Manuel Pedro Ferreira, *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa: UNISYS/Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986, pp. 17-29.

copla –, o que tem dado azo a bastante controvérsia ao nível da sua reconstrução³¹⁷. Os versos seguintes das duas cantigas são também muito parecidos, tanto do ponto de vista fónico como semântico: no texto de Pero Meogo, a *velida* “*vai lavar cabelos na fontana fria*” (v. 2), na de D. Dinis, “*vai lavar camisas / eno alto*” (vv. 3-4). Assim, em ambos os casos, a *velida* vai de manhã lavar algo de muito íntimo, como repara Vicenç Beltran: “*tanto la protagonista de don Denis como la de Pero Meogo centran su simbología amorosa en torno al verbo lavar*”³¹⁸, verificando-se apenas a substituição, no texto do rei, dos cabelos pelas camisas e da “*fontana fria*” pelo “*alto*”. Dada a estrutura paralelística das duas composições, apenas aparece um novo dado na terceira copla, muito relevante por apresentar o elemento que vem perturbar a atividade da *velida*: no caso da narrativa de Pero Meogo, é a aparição do amigo: “*passou seu amigo, que lhi bem queria*” (v. 8); na ficção de D. Dinis, é o vento que vem destabilizar a donzela, levando-lhe as camisas que lavava: “*o vento lhas desvia*” (v. 13). Por fim, na penúltima estrofe dos dois textos, vemos as consequências de tal perturbação, subtil e metaforicamente transmitidas: no texto do jogral, é-nos dito que “*o cervo do monte a águia volvia*” (v. 8), graciosa imagem sugestiva do envolvimento amoroso, na composição do rei, a *velida* indigna-se perante a ação impertinente do vento, que, como veremos a seguir, mantém também uma estreita ligação com a força masculina: “*meteu-s’[a] alva em ira*” (v. 23).

As semelhanças entre os dois textos são, então, óbvias: nas duas composições, de estrutura narrativa, uma figura feminina, ao amanhecer, levanta-se e vai para um local decerto isolado – aproveitemos a expressão “*longi de vila*”, que surge numa cantiga de amigo de Bernal de Bonaval (B 1137, V 728), para o caracterizar – dedicar-se à lavagem dos cabelos ou das camisas. Em ambos os casos, surge também um elemento que vem perturbar a figura feminina, o amigo, manifestamente no texto de Pero Meogo, ou, simbolicamente, o vento, na cantiga de D. Dinis.

³¹⁷ A versão que durante muito tempo foi consensual foi a adotada por José Joaquim Nunes, na sua edição das cantigas de amigo: “*Levou-s’a louçana, levou-s’a velida*” (José Joaquim Nunes, *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, vol. I, Op. cit., pp. 375-376), reconstrução baseada na estrutura paralelística da cantiga, em que o termo “*velida*” alterna com “*louçana*”; contudo, em edições mais recentes, que se fundamentam, aliás, no confronto deste texto com a referida composição de D. Dinis, Rip Cohen, *500 Cantigas d’Amigo*, Op. cit. e Xosé Árias Freixedo, *Antoloxia da lírica galego-portuguesa*, Vigo, Edicións Xerais, 2003, consideram que a construção original seria “[*Levou-s’aa alva*], levou-s’a *velida*”, leitura, que, apesar de ser apenas conjectural, estreitaria ainda mais a relação entre estas duas composições, na medida em que, desta forma, D. Dinis, com a enunciação “*Levantou-s’a velida, / levantou-s’alva*” se limitaria a inverter os hemistíquios do primeiro verso canção de Pero Meogo e a atualizar o arcaísmo “*levou*” para a forma mais moderna e já em uso na época: “*levantou*”.

³¹⁸ Vicenç Beltran, “O vento lh’as levava: (...)”, Op. cit., p. 14.

O elemento que marca a maior dissonância entre as duas cantigas é o refrão que finaliza cada copla: na composição de Pero Meogo, a figura feminina dedica-se à lavagem dos cabelos “*leda dos amores, dos amores leda*”, na cantiga de D. Dinis, a *velida* pega nas camisas e “*vai-las lavar alva*”, o que justifica também a diferença de reações à chegada do elemento perturbador: a *velida* cantada pelo jogral não parece mostrar relutância em se entregar ao amigo, já a figura feminina da cantiga de D. Dinis “mete-se em ira”, tentando resistir às rajadas impetuosas do vento.

A razão para a semelhança entre estas duas cantigas pode ser dupla: ou ambos os autores se basearam num texto hoje desconhecido, como sugere António José Saraiva,³¹⁹ ou D. Dinis se inspirou efetivamente neste texto de Pero Meogo, a que teria tido acesso através de uma sua interpretação ou de um registo escrito. Efetivamente, os motivos presentes nos dois textos parecem pertencer a uma tradição anterior aos dois autores, sublimada posteriormente pela estética trovadoresca, o que poderia justificar a similitude entre as duas cantigas; contudo, dado o atestado gosto de D. Dinis pela intertextualidade, parece-nos que é esta a explicação mais convincente para a semelhança destes textos.

Ainda ao nível da intertextualidade, refira-se também que, como já observaram Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín, o texto do rei poderia ainda seguir ou, pelo menos, inspirar-se na “*cantiga de loor*” de Santa Maria n.º 340, atribuída ao seu avô, Afonso X³²⁰, em que o termo “*alva*”, que surge em posição de rima, caracteriza a Virgem, como, na cantiga em análise, define a *velida*. Transcrevemos, aqui, a terceira copla do texto (vv. 11-20), por nos parecer mais expressiva:

Tu es alva dos alvares,
que faze-los peccadores
que velan os seus errores
e connoscan sa folia,
que desvia
d’aver om’ o que devia,
que perdeu por sa loucura
Eva, que tu, Virgen pura,
coabraste porque es alva.
Virgen Madre groriosa...³²¹

³¹⁹ Que considera que “*possivelmente eles [D. Dinis e Pero Meogo] não recolheram o mesmo cantar, mas variantes já diferenciadas.*” (António José Saraiva, *História da Cultura em Portugal*, vol. I, Lisboa: Jornal do Fôro, 1950, p. 189).

³²⁰ Curiosamente, como nota Manuel Pedro Ferreira, esta composição de Afonso X é um *contrafactum* de uma alba do trovador provençal Cadenet, “S’anc fui belha ni prezada” (Manuel Pedro Ferreira, *O som de Martim Codax*, Op. cit., p. 25).

³²¹ Para a transcrição desta cantiga, seguimos a edição de Walter Mettmann, *Alfonso X, el Sabio, Cantigas de Santa María*, vol. III, Madrid: Clásicos Castalia, 1986, pp. 222-224.

Note-se que, na estrofe transcrita, encontramos a fórmula verbal “desvia”, utilizada na aceção de “afastar do bem”, termo também presente na composição de D. Dinis, onde define a ação do vento sobre as camisas – que, de certa forma, está também a sujar e, assim, a corromper, ao mesmo tempo que, relacionando metonimicamente as “delgadas” com a sua proprietária, também a “desvia” da sua atividade e do que seria a sua intenção de se manter “alva”, pura.

Por fim, ainda há que fazer referência à relação que Gema Vallín³²² estabelece entre o *incipit* desta composição de D. Dinis e o de uma alba provençal, “*Main se leva bele Aaliz*”, baseando-se tanto na semelhança de sonoridade que se verifica entre estes versos iniciais como na idêntica exploração do tema da donzela que se levanta de manhã, se bem que o resto do texto occitânico em nada se aproxime da cantiga do rei.

Se é, efetivamente, possível que D. Dinis se tenha inspirado noutros textos para compor esta cantiga, é também indiscutível que integra na sua composição muitos elementos originais e que não encontram paralelo tanto nos cancioneiros como noutras compilações da época ou anteriores. Na verdade, manejando todos os motivos a que recorre, o rei cria um texto tão complexo e ambíguo como fascinante e aberto a múltiplas interpretações, dada a sua forte carga simbólica que, se tem suscitado diversas interpretações da parte dos especialistas, deveria ser, na época, de fácil entendimento para o público, conhecedor da carga semântica das várias metáforas que o rei aqui explora. Com efeito, se a situação narrada nesta composição é, mesmo num plano literal, bastante sugestiva, na medida em que a imagem de uma donzela que, sozinha, pela manhã, lava a roupa no rio seria, por si só, muito estimulante, atrevamo-nos, a desvendar um pouco mais a imbricada teia simbólica que subjaz a este motivo.

Em primeiro lugar, há que atentar no elemento mais saliente da composição: o termo “alva”³²³, que é, literalmente, a palavra-chave da composição, como repara Elsa Gonçalves: “*em torno dele [do termo alva] giram as ágeis estrofes heterométricas de D. Dinis e também o sentido da cantiga*”³²⁴. A insistência de D. Dinis na utilização deste vocábulo não parece ser, de forma alguma, inocente ou involuntária, sendo o termo

³²² Gema Vallín, “Variaciones sobre el alba: a propósito de algunas cantigas gallego-portuguesas”. *Atas do Congreso O Mar das Cantigas (Illa de San Simón, 21-23 de maio de 1998)*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998, pp. 327-342, p. 333.

³²³ Apesar da recorrência e importância do termo “alva” na composição, parece pouco viável enquadrar este texto no já referido registo da *alba*, não só por não apresentar os elementos característicos do género, não pondo em cena um encontro noturno amoroso ou a despedida dos amantes ao amanhecer, mas também porque a situação não é apresentada por uma voz feminina mas sim por um narrador.

³²⁴ Elsa Gonçalves, “Intertextualidades na poesia de D. Dinis”, *Op. cit.*, p. 153.

utilizado, como nota Mercedes Brea, “*de forma conscientemente ambígua*”³²⁵, o que confere uma grande complexidade e interesse ao texto, como corrobora Paula Olinger “*the most striking feature of this poem is the semantic ambiguity of the word “alva”, which can mean “dawn”, “white” or “virgin” depending on its context and the perspective of the reader*”³²⁶. De facto, neste texto, estamos sempre perante uma “*pluri-significação simultânea*”³²⁷ do termo. Vejamos, através da sua primeira ocorrência, no refrão intercalar, “*levantou-s’alva*”, de que forma o termo remete, simultaneamente, para diferentes significados: aqui, pode ser um referente temporal, indicando que a *velida* “se levantou à alva”, ou seja, de manhã; pode desempenhar a função sintática de sujeito, referindo-se à protagonista, “levantou-se a alva”; ou pode ainda funcionar como qualificativo, mostrando que a *velida* se “levantou alva”, referindo-se à pureza que caracterizava a donzela antes de ir lavar as camisas. Assim, se conferirmos simultaneamente ao termo “alva” todos estes significados, o efeito semântico conseguido é o seguinte “a alva levantou-se alva à alva”. Este efeito polissémico parece manter-se e funcionar de forma análoga relativamente ao refrão final, “*vai-las lavar alva*” e nos versos 23 e 28: “*meteu-s’[a] alva em ira*” e *meteu-s’[a] alva em sanha*”, onde, se também pode continuar a funcionar como referente temporal – que pode simultaneamente tornar-se sujeito, referindo-se à manhã que se tornara, assim, tempestuosa –, parece, preferencialmente desempenhar a função de sujeito da oração.

A repetição do termo “alva” também confere uma luminosidade particular ao cenário textual, evocando a luz branca e pura da manhã em que a donzela, também ela de pele alva, lava as suas camisas brancas³²⁸. Esta brancura generalizada é, também ela, muito simbólica, na medida em que, em muitas culturas, o branco é a cor que simboliza a pureza e a virgindade, significações que, como vimos, o termo “alva” também pode encerrar. O próprio ato de lavar camisas na água pura do rio demonstra a preocupação ou obrigação da *velida* de garantir que se mantenham *alvas* – imaculadas.

Atentemos agora precisamente no motivo da lavagem da roupa, imagem que – tal como a lavagem dos cabelos, que encontrávamos em Pero Meogo³²⁹ – tem uma forte

³²⁵ Mercedes Brea, “*Levantou-s’a velida*, un exemplo de sincretismo harmónico”, Op. cit., p. 141., p. 148.

³²⁶ Paula Olinger, *Images of transformation in traditional Hispanic poetry*, Newark: Juan de la Cuesta, 1985, p. 39.

³²⁷ Feliz enunciação de Stephen Reckert e Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, Op. cit., p. 55.

³²⁸ Verificando-se assim, uma “*acumulação ou sobreposição de três «alvuras» que se reforçam mutuamente: a da nívea cútis da louçã, a da sua roupa branca e a da luz matinal que as envolve e ilumina a ambas*”, como observa Stephen Reckert, *Do Cancioneiro de Amigo*, Op. cit., p. 24.

³²⁹ Diferentemente do que se verifica em relação à lavagem dos cabelos, motivo que surge várias vezes nos cancioneiros, a imagem da donzela a lavar roupa é exclusiva de D. Dinis, surgindo apenas em textos

conotação erótica³³⁰, o que se torna mais perceptível se lembrarmos que, diferentemente do significado que o termo tem atualmente, na época medieval, a camisa³³¹ era uma peça de roupa íntima³³². Aliás, ao ir lavar as camisas para um sítio isolado, a *velida* está a expor-se tanto à ação perturbadora do vento como, concretizando o símbolo, ao desejo masculino, que assim provoca, como reparam Paula Olinger: “*by going to wash clothes in the mountain spring, the girl is calling, inviting, the masculine energy to meet her*”³³³ e Stephen Reckert e Helder Macedo: “*é a lavagem das camisas, como expressão da virgem expectativa núbil da «velida», que provoca o sopro fálico do vento*”³³⁴.

Exploremos, então, a simbologia do vento, que desempenha aqui o papel que cabia aos cervos do monte na composição de Pero Meogo e que, como refere Vicenç Beltran, “*reviste un sentido evidentemente erótico*”³³⁵. Esta conotação erótica deriva das próprias características deste elemento: a sua violência arrebatadora e a sua função fecundadora³³⁶, sendo o agente responsável pela disseminação do pólen e das sementes

castelhanos posteriores, onde é manifesta a sua conotação erótica, como repara Mercedes Brea, que, contudo, não consegue perceber se o motivo terá sido recuperado pelo rei português da tradição oral ou se, pelo contrário, a sua circulação nos meios populares teria tido origem nesta metáfora culta: “*Non cremos que se poida saber se foi el quen tomou directamente do acervo popular o sentido erótico de lavar camisas (...), ou, polo contrario, quen o deixou impreso nela*”. Mercedes Brea, “*Levantou-s’a velida, un exemplo de sincretismo harmónico*”, Op. cit., p. 150.

³³⁰ Como já reparara Eugenio Asensio, que afirma que esta atividade é um “*rito que simboliza una mágica intimidad con el amado*” (Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Op. cit., p. 66). Esta ideia é corroborada por Helder Macedo: “*a lavagem da roupa, tal como o banho nupcial, era (e ainda é nalgumas sociedades) um ritual simbólico da expectativa núbil, cujo significado profundo se relaciona com a arquetipal associação entre a água e a sensualidade feminina.*” (Helder Macedo, “*Uma Cantiga de Dom Dinís*”, *Do Cancioneiro de Amigo*, Op. cit., p. 57). O mesmo referem Pedro Fonseca e René P. Garay, dizendo que a lavagem das camisas representa um “*rito de sensualidade preparatoria para a unión amorosa*” (Pedro Fonseca e René P. Garay, “*Formas do simbólico em «Levantou-s’a velida» de don Dinís - arqueoloxía da plurisemia poética*”, *Anuario de estudos literarios galegos*, Vigo: Galaxia, 1993, pp. 47-66, p. 56).

³³¹ A referência à “camisa” não é uma inovação do rei, encontrando paralelo em mais duas cantigas de amigo, uma delas de Martim de Guinzo (B 1271, V 877) e outra da autoria de Gonçalo Anes do Vinhal (B 708, V 309). Curiosamente, nesta última, que, aliás, se aproxima, como já vimos, pelo motivo da “cinta”, de uma cantiga outra do rei (B 567, V 170), a *velida* também refere que o amigo lhe filhara, de certa forma, contra a sua vontade, “*a corda da camisa*” (v. 15). Contudo, a alternância entre camisas e delgadas é exclusiva do rei, apesar de surgir na lírica castelhana posterior.

³³² Como recorda Pilar Lorenzo Gradín: “*la camisa era en la época una prenda íntima que iba en contacto con el cuerpo y que, por extensión metonímica, equivalía a la persona que la llevada puesta. Por eso lavar camisas es, en este caso, prepararse para la relación amorosa, entregar la totalidad de uno*” (Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Op. cit., p. 218).

³³³ Paula Olinger, *Images of transformation in traditional Hispanic poetry*. Op. cit., P. 123.

³³⁴ Stephen Reckert e Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, Op. cit., p. 57.

³³⁵ Vicenç Beltran, “*O vento lh’as levava: (...)*”, Op. cit., p. 21. O mesmo investigador tenta esboçar uma cronologia da utilização deste elemento com tal conotação simbólica, descobrindo que o motivo “*debe ser tan antiguo como la lírica romance, puesto que aparece en una de las más arcaicas chansons de toile que conocemos, la de Gaieté et Oriours*” (p. 24).

³³⁶ Propriedades referidas por Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Op. cit., p. 221: “*el viento es un principio elemental caracterizado por la violencia. Como fuerza ativa, simboliza al principio masculino fecundador*”³³⁶, ideia atestada pelo *Diccionario de Símbolos*, de Juan Eduardo Cirlot, em que o vento é definido como “*aspeto ativo, violento, del aire*” sendo também considerado um símbolo

e, assim, pela fecundação da terra³³⁷, o que justifica a sua caracterização tradicional como “sopro criador” e a proliferação de mitos centrados na “impregnação pelo vento”³³⁸ e de narrativas em que, como refere Margit Frenk Alatorre “*el viento es una de las causas posibles de la transformación de la virgen en mujer*”³³⁹, leitura que vai ao encontro do sentido do nosso texto. Todos estes atributos reais e metafóricos do vento justificam então, o facto de este elemento surgir em vários textos, tanto tradicionais como cultos, como metáfora do impulso sexual masculino, da força masculina ativa³⁴⁰, sendo, assim “*un símbolo concreto del instinto sexual concebido como una fuerza avasalladora y un principio de la Naturaleza que es al mismo tiempo alarmante y seductor*”, nas palavras de Stephen Reckert³⁴¹.

Por tudo isto, nesta composição, a assimilação do vento ao amigo é, então, muito plausível, sendo já notada por Jean-Marie D’Heur: “*le vent symbolise de manière assez trans parente, l’ami*”³⁴², até porque não encontramos, na cantiga, nenhuma referência ao amigo, caso único no cancioneiro de amigo. Concretizemos, então, a metáfora: desviando uma peça de roupa íntima, o vento/amigo estaria, assim, a devassar a intimidade da *velida*, acedendo, por metonímia, ao seu corpo³⁴³.

No mesmo sentido, como repara Mercedes Brea³⁴⁴, também a forma verbal “levar” – que, como vimos, era, na época, sinónimo de “levantar” – pode ter um sentido polissémico, remetendo tanto para o facto de as camisas que a *velida* lavava serem levadas pelo vento como para a possibilidade de este elemento simbólico levantar a roupa interior feminina, numa imagem plena de erotismo, tanto na época como ainda hoje. Neste sentido, também o termo “*desvia*” é muito relevante, pois, se indica que o

“fecundador” e “renovador” (Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela, 1997, p. 466).

³³⁷ Como lembra Wilton Cardoso: “o vento, que espalha o pólen, é símbolo de elemento fecundador, que a tradição cristalizou em lendas (...). Assim se explica que o vento, que açula as alvas camisas, meta em sanha ou em ira o frémito sensual da alva e velida” (Wilton Cardoso, *Da Cantiga de seguir no cancioneiro peninsular da Idade Média*, Op. cit., pp. 109-110).

³³⁸ Narrativas que, segundo Stephen Reckert e Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, Op. cit., pp. 205-206, se encontram disseminadas “pelo mundo fora, da Grécia antiga até à Oceânia e aos índios norte-americanos”.

³³⁹ Margit Frenk Alatorre, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 337.

³⁴⁰ Como nota Paula Olinger, *Images of transformation in traditional Hispanic poetry*, Op. cit., pp. 7, 44.

³⁴¹ Stephen Reckert, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Madrid: Gredos, 2001, pp. 95-96.

³⁴² Jean-Marie D’Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais*, Liège: Université de Liège, 1975, p. 538.

³⁴³ Como assinala Pilar Lorenzo Gradín: “la actividad del viento afeta a dicha prenda íntima y, por extensión metonímica, a la muchacha.” (Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Op. cit., p. 221).

³⁴⁴ Mercedes Brea, “Levantou-s’a velida, un exemplo de sincretismo harmónico”. Op. cit., p. 145, nota 37.

vento afasta as camisas da *velida*, pode também transmitir a força do instinto masculino ansioso de desviar as roupas da donzela para aceder ao seu corpo, desviando-a, ao mesmo tempo, das suas intenções de se manter “*alva*”.

O paralelismo contribui para transmitir a ideia de que a ação destabilizadora do vento é demorada, não sendo uma brisa passageira mas algo que, pela sua duração, transtorna totalmente o cenário e a *velida*, levando-nos, assim, a perceber que é em vão que a donzela tenta lutar contra este elemento natural. Com efeito, estabelecendo-se, nesta cantiga, uma relação de “*oposición complementaria*”³⁴⁵ entre a *velida alva* e o vento, verifica-se, aqui, um verdadeiro confronto entre o masculino, simbolizado pelo impulso arrebatador do vento, e o feminino, representado pela “*alva*”, que deseja conservar este seu atributo, como esquematiza Pilar Lorenzo Gradín: “*en el texto hay una oposición entre alva # vento: uno lucha por no dejar escapar sus camisas (su intimidad); el otro arremete con fuerza y consigue llevarse as delgadas de la muchacha, la cual, antre la acción incontrolada y poderosa de su adversario, sólo puede manifestar su ira*”³⁴⁶. Os símbolos desta composição transmitiriam, assim, o arquetípico conflito entre o desejo masculino e a necessidade feminina de resistir à sua força, impedindo a consumação de um ato que a macularia irreversivelmente, sendo este episódio, então, uma metáfora da resistência veemente da *velida* perante os avanços eróticos do amigo.

Esta é, então a justificação da ira da *velida*, pois, sendo frustradas as suas tentativas de impedir a ação do vento, não consegue cumprir os seus objetivos: do ponto de vista literal, não consegue concretizar a sua intenção de lavar a roupa e de a manter alva, pois, levadas pelo vento, decerto que as suas camisas ficarão maculadas e perderão a sua alvura; do ponto de vista simbólico, também a chegada de uma figura masculina a impediria de realizar a tarefa que pretendia ou tinha a obrigação de realizar e, ao mesmo tempo, de voltar a casa no mesmo estado de pureza com que tinha saído ao amanhecer.

Há, no entanto, que questionar se esta sanha da *velida* é sincera ou artificial – e se esta sua exaltação não pode também ter um sentido sexual, como sugerem Pedro Fonseca e René P. Garay³⁴⁷ –, porque conveniente à sua condição social, pois, como relembram Stephen Reckert e Helder Macedo, ela fora lavar camisas sozinha, expondo-

³⁴⁵ Como notam Pedro Fonseca e René P. Garay, “Formas do simbólico en «*Levantou-s’a velida*» de don Dinís - arqueoloxía da plurisemia poética”, Op. cit., p. 56.

³⁴⁶ Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Op. cit., pp. 221-222.

³⁴⁷ Pedro Fonseca e René P. Garay, “Formas do simbólico en «*Levantou-s’a velida*» de don Dinís - arqueoloxía da plurisemia poética”, Op. cit., p. 56.

se voluntariamente a vários perigos e contratempos, entre eles a ação do vento ou uma investida masculina: “a donzela real fica «em ira» quando o vento investe sobre as camisas que lava. Mas note-se que tinha ido lavar as camisas «em o alto» (...): ao ir para o «alto» a velida, ou o que ela simboliza, foi colocar-se à mercê do vento, ou do que o vento simboliza”³⁴⁸.

Por tudo isto, podemos considerar esta cantiga, tal como a de Pero Meogo, uma narrativa iniciática, em que uma donzela se expõe sozinha num espaço isolado a vários perigos, sujeitando-se à ação de agentes que a impedem de levar a cabo os seus propósitos e que, aparentemente, a fazem passar do estado juvenil de *dona virgo* ao de mulher adulta, como sugere Stephen Reckert: “*el alba a la cual se levanta la velida de Don Dinís es el amanecer no solo del día sino de la vida adulta*”³⁴⁹. Neste sentido, verificando-se tal transformação física e psíquica na *velida*, a permanência do refrão intercalar “*levantou-s’alva*” e final “*eno alto, / vai-las lavar alva*” pareceria, à partida dissonante relativamente ao que acontecera “*eno alto*”. Contudo, mais uma vez, D. Dinis consegue manejar os constrangimentos formais de forma a contribuir para a expressividade do conteúdo, marcando a oposição entre o estado em que a donzela saíra de casa, “*alva*”, e aquele com que regressará.

Apesar de, nesta cantiga, não ouvirmos diretamente a voz da *velida*, não se verificando, assim, a sua ficção enquanto sujeito lírico, podemos tentar delinear o seu perfil, através da sua descrição e atitudes. Ao nível psíquico, a sua determinação e coragem são inegáveis, sendo perceptíveis tanto na decisão de ir lavar roupa para um local isolado como na reação de ira e resistência à força do vento. Do ponto de vista físico, a referência à sua alvura é bastante significativa, indicando não só a sua aparente condição de *dona virgo* como, talvez, contrariamente ao que a sua atividade de lavar camisas no rio suporia – pois, como nota Graça Videira Lopes, tal tarefa enquadra-se na “*esfera da vivência popular rural*”³⁵⁰ –, indiciando a sua classe social elevada. E isto porque, como reparam Helder Macedo e Stephen Reckert³⁵¹, dada a sua maior proteção da exposição solar, as damas da corte tinham a pele mais branca do que as camponesas. A confirmar-se esta interpretação, este detalhe parece dar-nos uma pista acerca da identidade desta mulher: seria ela uma jovem rural, acostumada a tarefas semelhantes

³⁴⁸ Stephen Reckert e Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, Op. cit., p. 58.

³⁴⁹ Stephen Reckert, “«Al Alba Venid, Buen Amigo». (...)”, Op. cit., p. 69.

³⁵⁰ Graça Videira Lopes, “Fora da vila e dentro da vila. Os lugares da poesia galego-portuguesa”, Op. cit., p. 9.

³⁵¹ Stephen Reckert e Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, Op. cit., p. 206.

ou, como supõem Helder Macedo e Stephen Reckert, uma “*projecção imaginária de uma donzela da corte num cenário rural idealizado*”³⁵², materializando uma fantasia masculina que se percebe também nas pastorelas? Talvez nenhuma destas respostas esteja certa, sendo esta *velida* não a reprodução de um ser real mas uma abstração ideal do feminino, exposta “*eno alto*” e no palco do texto ao puro desejo masculino.

4.5. Ficções em contraponto: as cantigas dialogadas

Dentro do *corpus* dionisino, assumem particular relevância quatro cantigas dialogadas que põem em confronto direto os dois protagonistas do jogo amoroso³⁵³: a *velida* e o amigo³⁵⁴. Dentro deste conjunto, inserem-se três cantigas de amigo – “- *Dizede por Deus, amigo*” (B 577, V 180), “- *Nom poss’eu, meu amigo*” (B 578, V 181) e “- *Amigo, queredes-vos ir?*” (B 575/576, V 179) – e uma de amor, “- *Em grave dia, senhor, que vos oí*” (B 572, V 176), assim classificadas através da identificação do interlocutor que primeiro intervém, de acordo com o capítulo IV da Arte de Trovar, que determina que, se ambas as vozes –masculina e feminina – falam na primeira copla, a cantiga será de amor ou de amigo “*segundo qual deles fala na cobra primeiro*”³⁵⁵.

Em primeiro lugar, analisaremos a única cantiga de amor dialogada de D. Dinis: “- *Em grave dia, senhor, que vos oí*”³⁵⁶ (B 572, V 176)³⁵⁷. Apesar de este texto surgir, nos apógrafos italianos, na secção dos cantares de amigo do rei, enquadra-se consentaneamente no âmbito da cantiga de amor, não só por ser o trovador o primeiro a tomar a palavra mas também e principalmente por dar conta da *coita* masculina através do recurso a vocabulário e artifícios retóricos caraterísticos deste registo.

³⁵² Idem, *Ibidem*, 207.

³⁵³ D. Dinis destaca-se, aliás, por ser o trovador que, segundo os textos que chegaram até nós, compôs o maior número de composições que apresentam o confronto direto entre a voz masculina e feminina: 1 das 10 cantigas de amor dialogadas é da sua autoria, tal como 3 dos 13 cantares de amigo que se incluem neste conjunto.

³⁵⁴ Sobre as cantigas dialogadas do *corpus* galego-português, Vide Mercedes Brea, “Diálogo Entre Los Dos Géneros Amorosos De La Lírica Gallego-Portuguesa”, *Reel - Revista Electrónica De Estudios Literários*, n.º 5, 2009, pp. 1-24. Disponível em:

<<http://www.prppg.ufes.br/ppgl/reel/ed05/txtpdf/MercedesBrea.pdf>> [Consulta em 20 de abril de 2012].

³⁵⁵ “*E porque algũas cantigas i há em que falam eles e elas outrossi, por en é bem de entenderdes se som d'amor, se d'amigo: porque sabede que, se eles falam na prim[eir]a cobra e elas na outra, [é d']amor, porque se move a razom dele, como vos ante dissemos; e se elas falam na primeira cobra, é outrossi d'amigo; e se ambos falam em ãa cobra, outrossi é segundo qual deles fala na cobra primeiro.*”, tratado editado por Graça Videira Lopes, Manuel Pedro Ferreira et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online], Op. cit., disponível em: <<http://www.cantigas.fcsh.unl.pt/artedetovar.asp>> [Consulta em 23 de julho de 2012].

³⁵⁶ Note-se a parecença do *incipit* desta cantiga com o de outra composição de amor de João Soares Coelho (A 158): “*Em grave dia, senhor, que vos vi*”.

³⁵⁷ Texto integral em anexo (anexo XXI).

De facto, é claro o tom de queixume com que o trovador se dirige à *senhor*, confessando-lhe que desde o “grave dia” (v. 1) em que a vira e ouvira falar, não pudera “depois bem haver” (v. 8), especificando depois mais claramente como tem sido o seu tormento: “Des que vos vi e vos oí falar, [nom] / vi prazer, senhor, nem dormi, nem folguei” (vv. 13-14).

Se o vocabulário, o tema e a postura da figura masculina permitem confirmar a pertença deste texto ao género de amor, a atitude da mulher aqui presente também se adequa a este registo, pois, diferentemente da *velida* emotiva que encontrámos em muitos cantares dionisinos, não confessa nem dá a entender os seus sentimentos abertamente, mostrando-se mais contida e, como observa Mercedes Brea, “en un plano superior”³⁵⁸, numa posição aparentemente mais confortável e elevada do que o amigo, que se lança aos seus pés para a venerar e para lhe implorar pela sua mercê. Contudo, apesar de desempenhar, aqui, o papel de *senhor*, a voz feminina não rejeita nem menospreza os sentimentos masculinos, apiedando-se do sofrimento do seu servidor e interrogando-o acerca do que poderá fazer para mitigar a sua *coita*: “- Amigo, dizede, se Deus vos perdom, / o que eu i faça, ca eu non'o sei” (vv. 15-16).

Surpreso e feliz pela reação compassiva da amada, o trovador pergunta-lhe, ainda incrédulo, se ela agirá cortesmente para com ele: “- Faredes mesura contra mi, senhor?”. A esta questão esperançosa do amigo, que poderá não ser tão ingénua como à primeira vista poderia parecer, a figura feminina responde com sobriedade, ressaltando que fará o que for melhor para ambos, dentro nos limites convenientes: “Farei, amigo, fazend'eu o melhor”³⁵⁹, enunciação algo ambígua, como nota Mercedes Brea:

El refrán parece un acertijo, abierto a interpretaciones diversas; lo que pide el sufridor es mesura, que en este caso podría interpretarse tal vez como „ben“, pero la respuesta de la dama, en principio afirmativa, contiene una restricción: “Farei, amigo, fazend'eu o melhor”. ¿Qué se entiende por “o melhor”: acceder a los ruegos del amante o aplicar precisamente la mesura (en su sentido tradicional) al propio comportamiento (con la consecuencia previsible de denegar lo solicitado)?³⁶⁰

Nesta cantiga, D. Dinis apresenta, assim, um interessante este diálogo entre os dois protagonistas do jogo amoroso, evidenciando mais claramente as suas posições e

³⁵⁸ Mercedes Brea, “Diálogo Entre Los Dos Géneros Amorosos De La Lírica Gallego-Portuguesa”, Op. cit., p. 6.

³⁵⁹ Apesar de estabelecer limites no seu relacionamento com o amigo, a *senhor* que protagoniza esta cantiga é bem mais misericordiosa e gentil do que as outras figuras femininas que surgem nas cantigas de amor dialogadas, que adotam, normalmente, uma postura mais altiva e inflexível, como, acontece, por exemplo, numa composição de Pero Mafaldo (B 371), em que a protagonista refere que, apesar de condoída pelo sofrimento masculino, nada fará para o impedir: “Vedes, amigo, que vos farei en: / se vos por mi, meu amigo, vem mal, / pesa-m'ende, mais nom farei i al.” (vv. 4-6).

³⁶⁰ Mercedes Brea, “Diálogo Entre Los Dos Géneros Amorosos De La Lírica Gallego-Portuguesa”, Op. cit., p. 6.

papéis na estética cortês, ao mesmo tempo que cria um equívoco malicioso entre as concessões da *senhor* e os benefícios que a figura masculina deseja, de facto, obter.

Curiosamente, numa das três cantigas de amigo dialogadas que o rei compõe, a *velida* continua a manter esta pose de *senhor*. Referimo-nos à composição “- *Dizede por Deus, amigo*” (B 577, V 180) ³⁶¹, na qual, a fim de atestar a devoção do amigo, a donzela interpela-o, instando-o a comprovar se o amor que ele afirma sentir por ela é tão grande e sincero como ele o canta: “*Dizede por Deus, amigo / tamanho bem me queredes / como vós a mi dizedes?*” (vv. 1-3). O amigo não só responde, de imediato, afirmativamente, confirmando a sua devoção pela sua *senhor*, como aproveita para reafirmar e demonstrar de forma ainda mais veemente e convincente o seu amor, o qual, segundo crê, é extraordinário e impossível de igualar, como reitera através do refrão: “*nom cuido que hoj’home quer / tam gram bem no mund’a molher*”. Ao invés de convencer a *velida*, esta nova declaração arrebatada acirra ainda mais a sua desconfiança: “*Nom creo que tamanho bem / mi vós podéssedes querer / camanh’a mi ides dizer*” (vv. 7-9). Apesar da confirmação do seu interlocutor, que, pacientemente, corrobora o que dissera anteriormente, a amiga não se deixa convencer pelas suas palavras: “*Amig’, eu nom vos creerei, / fê que dev’a Nostro Senhor, / que m’havedes tam grand’amor!*” (vv. 13-15), exclama, na última copla, ao que o amigo responde atestando, uma vez mais, a sinceridade dos seus sentimentos.

Esta desconfiança da protagonista, que não se dissipa facilmente e que é proporcional ao arrebatamento das declarações do amigo, é um pormenor que confere verosimilhança a esta personagem feminina. Aliás, apesar desta postura aparentemente desconfiada, intuímos, através das enunciações femininas, a satisfação e vaidade que a *velida* sente por receber declarações tão apaixonadas e veementes da parte do amigo, parecendo que o interroga insistentemente mais pela vontade de o ouvir reafirmar o seu amor do que por verdadeira incerteza. Aqui, a voz feminina assume, então, uma posição mais próxima daquela que tem na cantiga de amor: a da *senhor* cortejada que hesita em acreditar nos sentimentos do amigo e em lhe conceder o bem que ele deseja obter através das suas declarações apaixonadas. Este seu estatuto é, aliás, corroborado pela forma como o seu interlocutor a ela se dirige, chamando-a de “*senhor*” e adotando uma posição mais passiva no diálogo. Efetivamente, a própria estrutura do texto contribui para definir a posição de superioridade e de protagonismo da figura feminina pois,

³⁶¹ Texto integral em anexo (anexo XXV).

apesar de cada um dos intervenientes dispor de metade de cada copla para se expressar, uma vez que cabe ao amigo a parte do refrão, o seu discurso não apresenta grande variação, limitando-se a responder, de forma repetitiva, às interrogações que lhe são colocadas pela *senhor*, que, assim, é quem dinamiza o diálogo.

Esta cantiga é particularmente saliente no *corpus galego-português*, na medida em que é o único texto em que a figura feminina interroga diretamente o amigo acerca da veracidade dos seus sentimentos, levando-o, com as suas respostas, a reiterar as declarações apaixonadas que lhe dirigira nas cantigas de amor. Neste sentido, apesar de se inserir no âmbito das cantigas de amigo, por ser a voz feminina a primeira a usar da palavra, o tema e o propósito da composição, que permite, uma vez mais, a confissão dos sentimentos masculinos, aproximam-na mais da cantiga de amor, mesmo que o pretexto para o trovador reiterar o seu amor e devoção pela *senhor* seja a interpelação feminina. Efetivamente, é interessante notar que até a *velida*, através das suas questões e da expressão da sua incredulidade perante tal amor, contribui para a exposição e amplificação dos sentimentos do amigo, na medida em que a repetição da sua dúvida motiva a reiteração das declarações do trovador. Aliás, também o seu ceticismo perante um amor tão hiperbolicamente cantado atesta a grandiosidade deste sentimento, extraordinário de mais para ser crível até pela própria donzela.

Postura dramaticamente distinta adota a *velida* de uma outra cantiga de amigo dialogada de D. Dinis: “- *Nom poss'eu, meu amigo*” (B 578, V 181)³⁶². Neste texto, o protagonismo concentra-se na figura feminina – uma vez que o trovador tem apenas uma pequena e inesperada participação na finda –, que exprime a sua necessidade absoluta de viver junto do amigo, declarando “*Nom poss'eu, meu amigo, / com vossa soidade / viver, bem vo-lo digo*” (vv. 1-3), “*Nom poss', u vos nom vejo, / viver, ben'o creede*” (vv. 7-8)³⁶³. Esta impossibilidade de suportar a ausência do amado deriva, como a própria confessa, do amor e desejo que por ele sente: “*tam muito vos desejo*” (v. 9). A confissão hiperbólica da sua *coita* amorosa tem finalidades argumentativas, pretendendo comover o amigo e, assim, pedir-lhe para a salvar de tal tormento, como se percebe na súplica que lhe dirige: “*e, amigo, partide / o meu gram mal sem conto*” (vv. 14-15),

³⁶² Texto integral em anexo (anexo XXVI).

³⁶³ Encontramos a mesma ideia noutras composições do rei; numa delas, já por nós comentada (B 581, V 184), a protagonista confessa também a sua precisão de viver perto do amigo, a qual encontra par na do amigo relativamente a ela: “*Meu amigo, nom poss'eu guarecer / sem vós nem vós sem mi*” (vv. 1-2), noutra (B 596, V 199), suspira: “*Meu amig', u eu sejo, / nunca perço desejo / senom quando vos vejo*” (vv. 1-3), por fim, numa cantiga dialogada (B 575/576, V 179), que seguidamente será alvo da nossa análise, a figura feminina, confrontada com a partida do amigo, exclama: “*Amig', eu sem vós morrerei*” (v. 15).

tentando convencê-lo, então, a não se afastar de si: “*e por esto morade, / amigo, u mi possades / falar e me vejades*” (vv. 4-6).

Depois de escutar silenciosamente os rogos da sua *senhor*, o amigo responde, na finda, dizendo apenas que viverá onde ela mandar: “*Guarrei, ben'o creades, / senhor, u me mandardes*”, mostrando, assim, a sua total submissão à sua *senhor*. Esta sua inesperada participação constituiria, decerto, um efeito interpretativo muito interessante, surpreendendo o público, que esperaria estar perante uma cantiga de amigo. Com efeito, a finda desta composição é como uma candência picarda³⁶⁴, em que o tom pungente da composição dá lugar a um alívio final, pondo fim à angústia da *velida*.

Esta cantiga é, assim, muito interessante, por apresentar uma equiparação explícita dos sentimentos dos dois protagonistas do jogo amoroso, ambos sujeitos aos tormentos do amor. Verifica-se, assim, aqui, uma verdadeira fusão de géneros e retóricas, em que, apesar de tratada pelo amigo como *senhor*, a *velida* confessa as suas penas e ardores através do vocabulário e retórica da cantiga de amor.

Assunto semelhante explora a última das cantigas de amigo dialogadas do rei: a composição “- *Amigo, queredes-vos ir?*” (B 575/576, V 179)³⁶⁵. Iniciando-se com uma interpelação feminina, esta composição dialogada enquadra-se no registo da cantiga de amigo, apesar de ser a voz masculina aquela que mais se ouve e de ambos os protagonistas assumirem aqui uma linguagem e uma postura sofredora mais comum nas cantigas de amor, como sintetiza Mercedes Brea, que refere que esta cantiga mostra o “*desamparo y la coita femenina ante esa partida anunciada [do amigo], así como la actitud reverente del servidor que pretende evitar, con su marcha, no tanto el propio mal (que no tiene remedio), como, sobre todo, el mal de su señora*”³⁶⁶.

A composição inicia-se com uma questão da *velida*: “- *Amigo, queredes-vos ir?*”, à qual o namorado responde afirmativamente, dizendo que não tem alternativa: “- *Si, mia senhor, ca nom poss'al / fazer, ca seria meu mal / e vosso*” (vv. 2-4), mostrando, contudo, o quão penoso lhe será tal afastamento “*mais que gram coita d'endurar / mi será, pois me sem vós vir!*” (vv. 6-7). Esta resposta do amigo perturba ainda mais a donzela, que demonstra então claramente o pavor que tem de se ver longe do amado: “- *Amig', e de mim que será?*” (v. 8). Desta feita, a figura masculina tenta serená-la,

³⁶⁴ Termo musical aplicado às peças de tonalidade menor que terminam como uma súbita transição para o modo maior.

³⁶⁵ Texto integral em anexo (anexo XXIV).

³⁶⁶ Mercedes Brea, “Diálogo Entre Los Dos Géneros Amorosos De La Lírica Gallego-Portuguesa”, Op. cit., p. 15.

explicando-lhe que a sua partida será benéfica para ela e que será ele o mais afetado com esta decisão: “- Bem, senhor bõa e de prez; / e, pois m'eu for daquesta vez, / o vosso mui bem se passará; / mais morte m'é de m'alongar / de vós e ir-m'alhur morar” (vv. 9-13). Aterrada, a protagonista alerta então o amigo de que o sofrimento decorrente da sua partida lhe será fatal “- Amig', eu sem vós morrerei.” (v. 15), algo em que o namorado não acredita, crendo antes que quem morrerá será ele: “- Nom querrá Deus esso, senhor; / mais, pois u vós fordes nom for, / o que morrerá eu serei; / ca eu sem vós de morrer hei!” (vv. 16-18, 21). Demonstrando a sua preocupação com a sua *senhor*, o amigo afirma também que prefere partir e sofrer tal *coita* mortal do que prejudicá-la: “mais quer'eu ant'o meu passar / ca assi do voss'aventurar” (vv. 19-20). Por fim, a *velida* volta a reiterar a ideia de que, sem o amigo, morrerá, através da pergunta “- Queredes-mi, amigo, matar?” (v. 22), ao que a voz masculina responde, retomando o que já antes expusera, que é precisamente por não querer o mal da sua *senhor* que terá de partir, mesmo que isso acarrete a sua infelicidade e morte de amor: “- Nom, mia senhor; mais, por guardar / vós, mato-mi, que mi o busquei.” (vv. 23-24).

Este texto oferece um retrato muito completo e interessante dos dois protagonistas da relação amorosa: a mulher que aqui encontramos, apesar de tratada como *senhor* pelo seu interlocutor, atesta, em todas as suas breves mas importantes manifestações, o quanto ama o *amigo* e a sua necessidade vital de viver perto dele, constituindo, de facto, as suas interrogações e declarações verdadeiras contestações à sua partida e rogos desesperados para que não se afaste, acusando até o namorado de provocar, assim, voluntariamente a sua morte. Quanto ao amigo, exhibe uma postura exemplar, demonstrando a que ponto vai o seu amor e serviço pela *senhor* ao afirmar que prefere afastar-se do que prejudicá-la com a sua estadia, mesmo que tal o condene a uma inevitável *coita* mortal.

Pondo em confronto direto a *velida* e o amigo e mostrando-os sujeitos a um amor e sofrimento iguais, esta cantiga condensa as perspetivas masculina e feminina relativamente à impossibilidade de concretização amorosa, constituindo, assim, um produto híbrido, situado entre o registo de amigo e de amor³⁶⁷.

³⁶⁷ Como já salientara Mercedes Brea: “Die dominierende Stimme ist die des Geliebten, wodurch dieser Text uns gewissermaßen den Übergang zwischen den beiden Genres zeigt”. Tradução nossa: “a voz predominante é a do amigo, pelo que este texto constitui uma verdadeira transição entre os dois géneros”. Mercedes Brea, “Das ‘popularisierende’ und das ‘aristokratisierende’ Register in den galego-portugiesischen cantigas de amigo Cantiga de amigo”, Op. cit., p. 202.

Por fim, podemos ainda aproximar esta cantiga do rei com uma *kharja* em que figura feminina pede ao amigo para que não se afaste dela, pois não saberá como viver longe dele, o que parece introduzir este texto numa longa tradição de voz feminina:

Qué faré yo o qué serád de mibi? /
Habibi,
non te tolgas de mibi!³⁶⁸

Por tudo o que vimos, colocando em diálogo direto os protagonistas do jogo amoroso, as cantigas dialogadas de D. Dinis assumem particular relevância no seu *corpus* poético, na medida em que apresentam simultaneamente as perspetivas e atitudes que estas personagens costumavam manifestar, a *solo*, nas cantigas de amor e de amigo, concretizando, assim, o diálogo que implicitamente se estabelece entre estes dois registos líricos.

4.5. A Pastor

Nos cancioneiros galego-portugueses, existem sete cantigas que podem ser consideradas como pertencentes ao género da *pastorela*, aparentemente originado na Provença³⁶⁹, onde foi largamente cultivado: “*Cavalgava noutro dia*” (B 676, V 278), de João Peres de Aboim, “*Oí hoj’eu ãa pastor cantar*” (B 868-869-870, V 454), de Airas Nunes, “*Pelo souto de Crexente*”, de João Airas de Santiago (B 967, V 554), “*Quand’eu um dia fui em Compostela*”, de Pedro Amigo de Sevilha (B 1098, V 689), “*Õa pastor se queixava*” (B 519, V 102), “*Õa pastor bem talhada*” (B 534, V 137) e “*Vi hoj’eu cantar d’amor*” (B 547, V 150), estas três últimas composições da autoria de D. Dinis³⁷⁰.

De acordo com a definição clássica e mais restrita de *pastorela*³⁷¹, os únicos textos que se enquadrariam no cânone do género seriam as cantigas “*Vi hoj’eu cantar*

³⁶⁸ “*Que farei eu ou o que será de mim? Amigo, não te afastes de mim!*” (tradução nossa). Para a transcrição desta *kharja*, adotámos a lição de Cantera, transcrita por Maricela Gámez Elizondo, *Jarchas*, Disponível em: < <http://www.jarchas.net/jarcha16.htm> > [Consulta em 3 de julho de 2012].

³⁶⁹ Apesar de o primeiro exemplar de *pastorela* conhecido ser da autoria do trovador Marcabru, parece que já seria anteriormente cultivada. Sobre esta questão, Vide Martín De Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, vol. I, 4.^a ed, Barcelona: Editorial Ariel, 2001, p. 222. A ausência de dados esclarecedores acerca da sua origem leva Michel Zink a afirmar que “*rien de définitif ne peut en être tiré quant à ses origines*” (Michel Zink, *La pastourelle*, Paris: Bordas, 1972, p. 159).

³⁷⁰ Neste conjunto é ainda normalmente integrada uma outra cantiga, assinada pelo jogral Lourenço: “*Três moças cantavan d’amor*” (B 1262, V 867), inclusão que, contudo, nos suscita algumas dúvidas, visto que nos parece que o termo *pastores* se refere aqui à juventude das donzelas referidas e não à sua condição de “pastoras”.

³⁷¹ Caracterizada por Pilar Lorenzo Gradín como “*género lírico-narrativo que desenvolve o tema do encontro entre um cavaleiro-trovador e uma pastora num quadro topográfico concreto (ou num locus amoenus)*. Neste género, a peça fundamental é o diálogo, que começa com a requête do protagonista masculino – o qual, muitas vezes, oferece bens materiais à sua interlocutora –, a que se segue a resposta

d'amor”, de D. Dinis e as referidas composições de João Airas de Santiago e Pedro Amigo de Sevilha, visto que apenas aqui encontramos um diálogo entre a *pastor* e um cavaleiro, motivo ausente das outras pastorelas galego-portuguesas, onde um narrador descreve como vira e ouvira uma *pastor* cantar as suas penas de amor.

Este aparente desvio relativamente à estética canónica da pastorela explica-se facilmente, dada a hibridização que o género sofreu em solo peninsular, devido à proximidade temática com a cantiga de amigo, género principal da escola trovadoresca ibérica, tematicamente próximo deste registo occitânico e já fortemente enraizado aquando da assimilação deste modelo provençal. Deste modo, ao invés de serem meras reproduções dos modelos provençais, as pastorelas galego-portuguesas são textos com uma especificidade própria, distinguindo-se pelas evidentes marcas de contaminação da estética da cantiga de amigo, o que se reflete ao nível da construção das personagens femininas que protagonizam estes cantares, como constata Henrique Marques Samyn: “a protagonista das pastorelas peninsulares é (...) uma figura literária híbrida, que apresenta simultaneamente características próprias das jovens presentes nas pastorelas occitânicas e traços típicos das protagonistas das cantigas de amigo peninsulares”³⁷².

Entre as pastorelas galego-portuguesas, aquela que parece ser mais antiga – inaugurando, portanto, a exploração culta do género na Península Ibérica, segundo os dados que atualmente possuímos – é a de João Peres de Aboim, trovador que, como vimos, pertenceu tanto à corte de D. Afonso III como de D. Dinis, facto relevante para este estudo, na medida em que, tendo em conta os textos galego-portugueses que chegaram até nós, o rei foi o trovador que mais cultivou o género, sendo autor de três das sete pastorelas peninsulares.

Observemos, então, de que forma o rei explorou este registo, dando especial atenção aos perfis femininos que surgem nestes seus textos. As três pastorelas dionisinas – integradas, nos cancioneiros, no conjunto das suas cantigas de amor – caracterizam-se pela sua proximidade temática e pela similitude das suas protagonistas, que é particularmente flagrante nas composições “*Ûa pastor se queixava*” (B 519, V 102)³⁷³ e “*Ûa pastor bem talhada*” (B 534, V 137)³⁷⁴. No primeiro caso, tomamos

positiva ou negativa da pastora.” (Pilar Lorenzo Gradín, “Pastorela”, *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Op. cit., pp. 513-514.).

³⁷² Henrique Marques Samyn, “O (entre)Lugar da mulher nas pastorelas medievais galego-portuguesas: entre a toza e a amiga”, *Alétheia - Revista de estudos sobre Antiguidade e Medievo*, vol. 2, Agosto/Dezembro de 2009 p. 8. Disponível em:

<<http://revistaale.dominiotemporario.com/doc/Samyn.pdf>>. [Consulta em 6 de junho de 2012].,

³⁷³ Texto integral em anexo (anexo LIII).

contacto com uma *pastor* que se lamenta por amor: “*sigo medês falava / e chorava e dizia / com amor que a forçava*” (vv. 3-5). O narrador insiste em reiterar a sua “*coita forte*” (v. 18) e a sua causa – o amor – ao longo do texto, dizendo que “*coitas lhi davam amores, / que nom lh’eram senom morte*” (vv. 15-16) e que “*Ela s’estava queixando / come molher com gram coita / e que a pesar, des quando / nacera, nom fora doita*” (vv. 8-11).

A par da narração, ouvimos e vemos agir a protagonista, que corrobora as palavras do narrador, “*chorando*” (v. 12), deitando-se, prostrada, “*antr’ũas flores*” (v. 17) – pormenor que confere um grande visualismo e beleza ao texto – e culpando o amor, em voz própria, pelo seu tormento: “«*Par Deus, vi-t’em grave dia, / ai amor!*»“, exclama na primeira copla, ao que acrescenta, no fim da copla seguinte: “«*Tu nom és senom mia coita, / ai amor!*»“ e, chegando mesmo, no final da cantiga, a amaldiçoar o próprio amor: “«*Mal ti venha per u fores,ca nom és senom mia morte, / ai amor!*»“, enunciações particularmente significativas na medida em que se aproximam surpreendentemente do vocabulário e da retórica da cantiga de amor.

Também a pastorela dionisina “*Ũa pastor bem talhada*” (B 534, V 137) explora a *coita* feminina, apresentando, todavia, um desfecho mais agradável. Nesta composição, é-nos apresentada uma *pastor* “*bem talhada*” (v. 1) – o elogio da figura feminina é também comum neste género –, que, trazendo na mão “*um papagai mui feroso*” (v. 10), “*cuidava em seu amigo*” (v. 2). Também ela, pelo que deduz o narrador a partir daquilo que observara – como se percebe através da expressão “*per quant’eu vi*” (v. 4), detalhe particularmente relevante, mostrando que expõe uma situação que realmente presenciara – estava “*mui coitada*” (v. 4), crendo que o seu amigo lhe mentira, desconfiança motivada pelo facto de ele não ter ainda regressado, como percebemos depois. A aparente falsidade do amigo leva-a a concluir que nenhuma mulher deve acreditar nas promessas masculinas: “«*Oimais nom é nada / de fiar per namorado / nunca molher namorada, / pois que mi o meu há errado*»”³⁷⁴. Tal é o tormento da protagonista que, depois de se lamentar de novo pela falsidade do amigo: “«*Amigo loução, / que faria per amores? / Pois m’errastes tam em vão!*»“ (vv. 13-15), desmaia “*antr’ũas flores*” (v. 16), onde fica desfalecida “*ua gram peça do dia*” (v. 17).

³⁷⁴ Texto integral em anexo (anexo LIV).

³⁷⁵ Partilhando da opinião de uma *velida* que, numa cantiga de amigo do rei já analisada (B 579, V 182), exprime a mesma desilusão e, em termos muito semelhantes, incita as outras mulheres a não acreditarem nos seus amigos: “*E des oimais, par Santa Maria, / nunca molher deve, bem vos digo, / muit’a creer per juras d’amigo*” (vv. 4-6), conselho reiterado na pastorela de João Peres de Aboim (B 676, V 278), em que a *pastor* declara: “*Nunca molher crea per amigo, / pois s’o meu foi e nom falou migo*” (vv. 9-10).

É então que, respondendo ao seu suspiro desesperado “«*Ai Santa Maria! / que será de mim agora?*»“, entra ativamente em cena, súbita e inesperadamente, uma das personagens mais curiosas e interessantes de todo o *corpus* galego-português: o papagaio³⁷⁶ que, se antes parecia apenas um elemento do cenário³⁷⁷, agora anima-se e tenta confortar a *pastor*. Na verdade, se já antes parecia destoar do conjunto, “*cantando mui saboroso*” (v. 11) enquanto a voz feminina se lamentava, o papagaio vem, neste momento, conferir uma tonalidade mais luminosa à cantiga, dizendo à protagonista que, pelo que sabe, tudo lhe correrá bem. Animada pela intervenção da ave, a *pastor* parece, de súbito, recuperar forças, rogando-lhe que lhe diga a verdade: “«*Se me queres dar guarida*», / *diss’a pastor, «di verdade, / papagai, por caridade, / ca morte m’è esta vida*»“ (vv. 25-28). A resposta do papagaio não podia ir mais ao encontro das suas esperanças: “«*Senhor comprida / de bem, e nom vos queixedes, / ca o que vos há servida, / erged’olho e vee-lo-edes*»“ (vv. 29-32). A função deste papagaio é, então, análoga à das “*flores do verde pino*”, servindo de confidente da *velida* e de mensageiro de boas novas acerca do amigo, serenando a sua ansiedade e desespero, ao transmitir a resposta que esperava mas que não ousava verbalizar.

A intervenção deste papagaio é, a vários títulos, notável, principalmente porque, além de constituir a única aparição desta ave nos cancioneiros peninsulares, é também um exemplo sem par na lírica galego-portuguesa de um animal que tem a capacidade de falar e de intervir na ação, demonstrando, uma vez mais, a criatividade do rei, que se desdobra não só em personagens femininas mas também em entidades naturais a que dá voz e vida. Ao mesmo tempo, mais do que ser um mero mensageiro do amigo, o papagaio parece representá-lo, constituindo uma sua personificação alegórica, segundo crêem Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín³⁷⁸. Também Luciana Stegagno Picchio considera que estamos aqui perante a aparição do “*cavaleiro escondido dentro da*

³⁷⁶ Sobre a intervenção do papagaio nesta pastorela, Vide Luciana Stegagno Picchio, *A Lição do Texto. Filologia e Literatura - I: Idade Média*, Op. cit., pp. 262-265. Como Henry Lang já notara (Henry R. Lang, *Cancioneiro d’El Rei Dom Denis*, Op. cit., p. 324.), o motivo do papagaio aqui presente poderá ter sido inspirado numa novela provençal, as *Novas del papagai*, de Arnaut de Carcassé, redigida na primeira metade do século XIII. Esta narrativa em verso aborda, contudo, um tema bastante diferente, uma vez que, aqui, o papagaio é o confidente e mensageiro de uma mulher cativa pelo marido ciumento, a quem incentiva a trair com o seu amigo. Apesar da diversidade de registos e temas apresentados, estes dois textos, exibem, realmente, um saliente ponto em comum: o facto de em ambos o papagaio representar o amigo e de promover o encontro entre os amantes. Contudo, como nota Pilar Lorenzo Gradín, não podemos concluir com certezas se o rei se terá inspirado ou não nesta novela provençal, pois “*resulta difícil precisar la influencia ejercida por la «novella» occitana, así como el canal de transmisión que esta siguió hasta llegar a nuestro trovador*” (Pilar Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Op. cit., p. 265).

³⁷⁷ Tal como acontecera com as “*flores do verde pino*”.

³⁷⁸ Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín, *A Cantiga de Amigo*, Op. cit., pp. 218-219.

máscara de papagaio”³⁷⁹. De facto, ao referir que, se erguesse os olhos, a *pastor* veria o amigo, o papagaio não só está a verbalizar aquilo que o cavaleiro pretendia dizer, informando a *pastor* da sua chegada, mas parece denunciar também que este estaria a observar a donzela já há algum tempo, presenciando o seu sofrimento, tal como o narrador que, assim, poderia acumular a função de personagem. Deste modo, além de se distinguir pela presença do papagaio, este texto exhibe uma outra marca extremamente original no âmbito da pastorela, ao identificar o cavaleiro que chega junto da *pastor* com o seu amigo, quando, na estrutura canónica do género, a donzela é sempre perturbada por uma figura masculina com a qual não tem nenhum tipo de relação.

Analisando as figuras femininas das duas pastorelas dionisinas referidas, podemos concluir que se assemelham, principalmente, no sofrimento que confessam sentir por amor, que as transtorna de forma manifesta, fazendo-as mesmo “esmorecer”. Tanto num caso como no outro, apesar de não lhe caber a função de enunciativa do texto, sendo apenas uma personagem de um relato feito pelo narrador, a *pastor* tem, contudo, uma voz própria, ocupando o palco do texto com a expressão dos seus sentimentos, sendo então, como refere Luciana Stegagno Picchio, uma verdadeira “*dramatis persona no acto de um solilóquio amoroso*”³⁸⁰. De facto, o protagonismo da figura feminina nestes dois cantares e a ausência de um interlocutor masculino explícito aproximam estes textos mais do registo da cantiga de amigo do que da pastorela, comprovando-se, assim, de forma expressiva, a hibridização que definiu e individualizou as pastorelas galego-portuguesas no contexto da lírica medieval europeia.

Diferente estrutura apresenta a última pastorela do rei, “*Vi hoj’eu cantar d’amor*” (B 547, V 150), mais próxima do registo clássico do género occitânico, pondo em cena um cavaleiro que surpreende uma *pastor* com as suas declarações amorosas³⁸¹. Observemos, então, com mais atenção, a figura feminina que surge nesta pastorela. É, curiosamente, o seu “*cantar d’amor*” (v. 1) que seduz o cavaleiro, que, seguindo a sua voz, se depara com “*ũa fremeosa pastor*” (v. 3), a mais bela mulher que já vira, conforme refere: “*ao parecer seu / jamais nunca lhi par vi*” (vv. 4-5). Fascinado, não consegue

³⁷⁹ Luciana Stegagno Picchio, *A Lição do Texto. Filologia e Literatura - I: Idade Média*, Op. cit., p. 51.

³⁸⁰ Idem, *Ibidem*, p. 54.

³⁸¹ Embora este texto se aproxime das pastorelas de Pedro Amigo de Sevilha e João Airas de Santiago – que, como dissemos, constituem, em conjunto com esta composição, os únicos exemplos de pastorelas galego-portuguesas que apresentam um diálogo entre a voz masculina e a feminina –, destaca-se, todavia, pela reação arisca da *pastor* à interpelação masculina, isto porque, se nos outros dois textos esta figura feminina também se mostra reticente em aceitar a corte do cavaleiro – acabando por se deixar seduzir, no cantar de Pedro Amigo de Sevilha – aqui, a protagonista indigna-se violentamente e repele mesmo o seu interlocutor.

impedir-se de interpelar a *pastor*, mostrando-se disposto a ser seu servidor: “«*Senhor, por vosso vou eu*»“ (v. 7). Contrariando as suas expectativas, a donzela “*tornou sanhuda entom*” (v. 8), indignada por ter sido interrompida de forma tão impertinente enquanto entoava uma cantiga da autoria seu amigo, demonstrando, assim, que já tinha um compromisso: “«*Ide-vos, varom! / Quem vos foi aqui trazer / para m’irdes destorvar / d’u dig’aqueste cantar / que fez quem sei bem querer?*»“ (vv. 10-14). Apesar de se mostrar disposto a partir, cumprindo a vontade da *pastor*, o cavaleiro não deixa de lhe dizer que, a partir daí, a amará e servirá devotamente, algo que, ao invés de comover a protagonista, acirra ainda mais o seu desagrado: “«*Nom vos tem prol / esso que dizedes, nem / mi praz de o oir sol, / ant’hei noj’e pesar en; / ca meu coração nom é, / nem será, per boa fé, / senom do que quero bem.*»“ (vv. 22-28), concluindo com a reiteração da sua fidelidade e amor relativamente ao amigo e o seu desprezo perante o cavaleiro, a quem diz “«*e de vós nom curo rem*»” (v. 34).

Desta forma, esta é, na nossa opinião, uma das figuras femininas mais notáveis do cancionero de D. Dinis, exibindo uma determinação e força de caráter que a singularizam relativamente às outras *velidas* encenadas pelo rei. Esta *pastor* é, então, um símbolo de fidelidade e de amor verdadeiro, trauteando, com orgulho, as cantigas compostas pelo seu amigo – assim definido como um trovador – e não cedendo aos galanteios e tentativas de sedução do cavaleiro, que enfrenta corajosamente. Dada a rejeição veemente do cavaleiro – que narra a história na primeira pessoa do singular, apresentando-a como uma situação que presenciara – por parte da figura feminina e o afeto que, contrariamente, mostra devotar ao seu amigo que, conforme indica, compõe cantares, não conseguimos perceber com qual das duas figuras masculinas aqui referidas o trovador se identifica – se é que o faz. Aliás, este efeito poderá ter sido, até, voluntário, mostrando explicitamente como o mundo da ficção é, na verdade, uma realidade paralela ao real, com o qual não estabelece uma correspondência unívoca.

CONCLUSÃO

Através da análise do nosso *corpus* de estudo, constituído não só pelas cinquenta e uma cantigas de amigo de D. Dinis mas também pelas suas três pastorelas e ainda por uma cantiga de amor dialogada, quisemos averiguar quais os tipos femininos explorados pelo rei nas suas composições, com o principal desígnio de perceber as divergências e semelhanças que as diversas ficções poéticas em que o monarca se desdobrou apresentam entre si.

Assim, com este trabalho, tivemos a intenção de sobrevoar a obra deste brilhante trovador – impossível de analisar, num estudo tão breve, em toda a sua profundidade –, tentando demonstrar a riqueza do seu universo poético, uma verdadeira polifonia em que diferentes personagens interagem ativamente, tanto dentro de um mesmo texto como num curioso diálogo entre diversas composições, gerando um contraponto engenhoso que prima, sobretudo, pela harmonia e unidade do conjunto.

Neste sentido, inserimos as cantigas de voz feminina de D. Dinis em conjuntos organizados a partir da definição dos diversos enunciadores dos textos, ordenando-as posteriormente por critérios temáticos, procurando encontrar pólos de contacto e linhas de continuidade entre estas composições a fim de compreender melhor a definição de cada uma das personagens das pequenas narrativas poético-dramáticas que estas cantigas constituem. Ao mesmo tempo que estabelecemos paralelos entre os textos, procurando enquadrá-los nas diversas categorias com que estruturámos a nossa análise, tentámos demonstrar que, se os actantes e situações expostas, por vezes, se repetem, cada uma das figuras femininas do *corpus* dionisino tem uma especificidade própria, trazendo sempre um contributo original e enriquecedor para a abordagem de sentimentos e situações recorrentes.

Com esta análise, pudemos, então, comprovar a grande genialidade e perspicácia de D. Dinis, que, na sua vasta obra, soube encenar e orquestrar várias figuras femininas bastante diferentes, todas elas de notável densidade psicológica. No palco do texto, vimos, então, desfilar várias ficções poéticas manipuladas por D. Dinis: além da protagonista, a *velida* – que demonstra os mais diversos sentimentos, estados de espírito e atitudes, transmitindo, simultaneamente, de forma bastante expressiva, a complexidade da psique feminina e do estado amoroso – o rei deu ainda voz à amiga, à madre e, mais surpreendentemente ainda, às “flores do verde pino” e a um papagaio, figuras que, nalguns casos, deixam de ser meros confidentes silenciosos e intervêm

decisivamente na ação, tendo normalmente a função de defender e interceder pelo amigo junto da donzela.

Também a análise das cantigas dialogadas do *corpus* dionisino foi de grande relevância para o nosso estudo, na medida em que, nestes textos, a questão da ficção da voz se torna ainda mais saliente e interessante, fazendo o trovador participar do mundo ficcional da *velida*, ao mesmo tempo que permite a esta última saltar para o plano da realidade e, assim, afirmar-se tão real como o seu criador.

Por fim, também as pastorelas permitiram ao rei explorar um outro tipo feminino: o da *pastor* que, se comungando de sentimentos e atitudes de outras figuras das cantigas de amigo, tem uma especificidade própria na obra de D. Dinis, cantando e agindo cinematograficamente no palco do texto, tal como a *velida* da única cantiga narrativa que o rei nos legou.

Outros trovadores, como João Garcia de Guilhade e João Airas de Santiago, souberam também com notável engenho criar e manipular carateres femininos diversos. Todavia, D. Dinis destaca-se pela vastidão do repertório de personagens, vozes e situações da vida feminina que canta e por ter conseguido, no tão volumoso espólio que nos deixou, assegurar a originalidade e o interesse de cada uma das suas composições.

Efetivamente, é surpreendente e notável a capacidade do rei de se desdobrar em tantos perfis femininos distintos, todos eles bastante coerentes e verosímeis, e de explorar as mais diversas peripécias da vida amorosa da donzela, como salienta Lênia Márcia Mongelli: “tanto nas cantigas de amor quanto nas cantigas de amigo, D. Dinis impressiona pela variedade de situações que sua fantasia concebeu como veículo de extravasamento da paixão”³⁸².

Desta forma, a obra de D. Dinis constitui, efetivamente, um verdadeiro mostruário das diversas figuras femininas que desfilam nos cancioneiros galego-portugueses, ao abordar diversas questões e vivências sob a ótica das diferentes personagens envolvidas, de alguma forma, na relação amorosa entre a *velida* e o amigo.

É, assim, de notar a capacidade de despersonalização necessária para compor carateres tão completos, complexos e realistas e de fixar com perspicácia e graciosidade os diferentes matizes da alma e do quotidiano femininos. E, como conclui Lênia Mongelli, é, em larga medida, o facto de o rei ter sido um “*exímio analista da alma humana*” que leva a que as suas cantigas surpreendam pela “*impressão de*

³⁸² Lênia Márcia Mongelli, “Elas por ele, el-rei D. Dinis”, Op. cit., p. 37.

«sinceridade»” que transmitem³⁸³, mesmo quando enunciadas por uma figura feminina que desvela, a cada passo, o seu caráter fictício.

De facto, as personagens de D. Dinis possuem uma tal vivacidade, realidade e humanidade, que é fácil, a quase oito séculos de distância, identificarmo-nos com elas e perceber perfeitamente as suas atitudes, relações e perspetivas sobre o mundo e os outros. Além disso, como nota Lênia Mongelli, são surpreendentemente notáveis as “soluções estéticas adoptadas por D. Dinis”, “algumas antecipando anos de poesia ou, ao contrário, sintetizando as principais tendências de seu tempo”³⁸⁴.

Com efeito, na nossa análise, pudemos também perceber como o rei dialoga manifestamente com outros textos e trovadores, verificando-se, nos seus cantares, um interessante e profícuo compromisso entre tradição e inovação, como salientam Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín: “D. Denis soubo aproveitar tódalas posibilidades que ofrecía a cantiga de amigo tradicional, que foi capaz de empregala para establecer unha dialoxía coa cantiga de amor poñendo en boca da amiga unha especie de resposta ó canto do trovador, e que non dubidou tampouco en recorrer a formas foráneas que lle permitisen enriquecer aínda máis o xénero”³⁸⁵.

Desta forma, parece-nos perfeitamente legítimo considerar – como já vários autores o fizeram – D. Dinis como um dos mais fecundos e imaginativos autores da lírica trovadoresca peninsular, tendo concebido, através das suas composições, um repertório diversificado de figuras femininas que se afigura, assim, como o mais completo paradigma das cantigas de voz feminina galego-portuguesas, como reconhece Mercedes Brea:

O cancionero de Don Denis representa en certo modo - tanto polo número de textos conservados (...) como pola propia cronoloxía e, naturalmente, pola posición relevante que ocupa na tradición galego-portuguesa— un compendio de toda la produción trobadoresca (non só peninsular, senón europea en xeral), no cal poden atoparse utilizados case todos os recursos métricos e retóricos e desenvolvidos case todos os motivos temáticos presentes na lírica medieval.³⁸⁶

Por tudo isto, parece-nos, assim, bastante feliz a definição de Elsa Gonçalves de D. Dinis como um rei poeta e um poeta rei³⁸⁷, tendo alcançado, devido à qualidade da sua obra, uma justa posição de destaque não só entre os seus pares como em toda a história da literatura peninsular.

³⁸³ Idem, “D. Dinis: nos desvãos da saudade”, *XXVIII Congresso Brasileiro de Língua e Literatura*, Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Língua e Literatura, 1997, pp. 125-130, p. 130.

³⁸⁴ Lênia Márcia Mongelli, “D. Dinis: nos desvãos da saudade”, Op. cit., p. 125.

³⁸⁵ Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín, *A Cantiga de Amigo*, Op. cit., p. 227-228.

³⁸⁶ Mercedes Brea, “Levantou-s’a velida, un exemplo de sincretismo harmónico”, Op. cit., p. 139.

³⁸⁷ Elsa Gonçalves, “D. Dinis: um poeta rei e um rei poeta”, Op. cit.

BIBLIOGRAFIA

1. ATIVA

- ÁRIAS FREIXEDO, Xosé. *Antoloxia da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Edicións Xerais, 2003.
- BREA, Mercedes (org.). *Lírica profana galego-portuguesa: corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. 2 Vols. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1996.
- COHEN, Rip. *500 Cantigas d'Amigo*. Porto: Campo das Letras, 2003.
- CORREIA, Natália. *Trovas de D. Dinis*. Alfragide: Galeria Panorama, 1970.
- FASSANELLI, Rachele. *Don Denis. Poesie d'amore. Edizione commentata*. Diss. Dout. Inédita. Padova: Università degli studi di Padova, 2009.
- JÚDICE, Nuno. *D. Dinis. Cancioneiro*. Lisboa: Editorial Teorema, 1998.
- LANG, Henry. *Cancioneiro d'El Rei Dom Denis*. 1897. Republicado como *Cancioneiro d'El Rei Dom Denis e estudos dispersos*. Org. Lênia Márcia Mongelli e Yara Frateschi Vieira. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.
- LOPES, Graça Videira, FERREIRA, Manuel Pedro et al. *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011-. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>. [Consulta em 20 de setembro de 2012].
- NUNES, José Joaquim. *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*. 3 Vols. 2.^a Edição. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. *Cancioneiro d'El-Rei D. Dinis*. Coimbra: Atlântida Editora, 1960.

2. PASSIVA

- ACKERLIND, Sheila R. *King Dinis of Portugal and the Alfonsine heritage*. New York: Peter Lang Publishing, 1990.
- ARBOR ALDEA, Mariña. “As gardas de amor na lírica galego-portuguesa”, *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*. 2 Vols. Org. J. L. Rodríguez. Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia - Universidade de Santiago de Compostela, 2000, pp. 19-43.
- ÁRIAS FREIXEDO, Xosé. “«¿E u era?» ¿a clave da cantiga de Meendinho?”. *Boletín Galego de Literatura*, n.º 24, 2.º semestre, 2000. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2000, pp. 77-82.
- ASENSIO, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1970.
- BELTRAN, Vicenç. “O vento lh’as levava: Don Denis y la tradición lírica peninsular”. *Bulletin Hispanique*. Vol. 86, n.º 1-2, 1984. Bordeaux: Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 1984, pp. 5-25.
- BRAGA, Teófilo. *História da poesia popular portuguesa: Ciclos épicos*. Edição facsimilada. Lisboa: Vega, 1905 [reimp. 1987].
- BREA, Mercedes e GRADÍN, Pilar Lorenzo. *A Cantiga de Amigo*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1998.
- BREA, Mercedes. “Das 'popularisierende' und das 'aristokratisierende' Register in den galego-portugiesischen cantigas de amigo”. *Frauenlieder / Cantigas de amigo, Internationalen Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin)*. Stuttgart: S. Hirzel Verlag, 2000, pp. 191-212.
- “*Levantou-s’a velida*, un exemplo de sincretismo harmónico”. *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*. Vol. II. Org. J. L. Rodríguez. Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia - Universidade de Santiago de Compostela, 2000, pp. 139-151.
- “Albas y alboradas ¿un problema genérico o terminológico en la lírica gallego-portuguesa?”. *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica*

de Literatura Medieval: (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001). Vol. 1. Coord. Mercedes Pampín Barral e M. Carmen Parrilla García. Noia: Toxosoutos, 2005, pp. 99-126.

– “L’amiga et la senhor dans les cantigas de amigo”. *Textuel*, n° 49: *La discorde des deux langages: représentations des discours masculins et féminins, du moyen âge à l’âge classique: [actes du colloque organisé à Paris 7-Denis Diderot, UFR LAC, Groupe de recherche TAM, les 13 et 14 mai 2005]*. Org. Chantal Liaroutzos e Anne Paupert. Paris: Université Paris 7 - Denis Diderot, 2006, pp. 103-124.

– “Diálogo Entre Los Dos Géneros Amorosos De La Lírica Gallego-Portuguesa”. *Reel - Revista Eletrônica De Estudos Literários*. N.º 5, 2009, pp. 1-24. Disponível em:

<<http://www.prppg.ufes.br/ppgl/reel/ed05/txtpdf/MercedesBrea.pdf>>. [Consulta em 20 de abril de 2012].

CARDOSO, Wilton. *Da Cantiga de seguir no cancioneiro peninsular da Idade Média*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1977.

CASTRO, Ivo. “Sobre a data da introdução na Península Ibérica do ciclo arturiano da Post-Vulgata”. *Boletim de Filologia. Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*. Tomo XXVIII. Vol. I. Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 1983, pp. 81-98.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, 1994.

COHEN, Rip. *Thirty-two cantigas d'amigo of Dom Dinis: typology of a Portuguese renunciation*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987.

– “Dança jurídica. I. A poética de sanhuda nas Cantigas d'Amigo. II. Cantigas d'Amigo de Johan Garcia de Guilhade: vingança de uma Sanhuda virtuosa”. *Colóquio/Letras*. N.º 142, out. 1996, pp. 5-50.

DE RIQUER, Martín. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. 3 Vols. 4.ª Ed. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.

D’HEUR, Jean-Marie. *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais*. Liège: Université de Liège, 1975.

- DYGGVE, H. Petersen. *Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIIIe siècle: édition des chansons et étude historique*. Helsingfors: Société néo-philologique, 1938.
- EDUARDO CIRLOT, Juan. *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
- FERNANDES, Raúl César Gouveia. “«Sempr’ andarei por voss’ ome»: a vassalagem de amor na lírica trovadoresca”. *SCRIPTA*. Vol. 11, n.º 21, 2.º sem. 2007. Belo Horizonte, MG: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2007, p. 221-233. Disponível em:
http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta21/Conteudo/N21_Completa.pdf. [Consulta em 15 de agosto de 2012].
- FERRARI, Anna. “Linguaggi lirici in contatto: Trobadors e Trovadores”. *Boletim de Filologia. Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*. Tomo XXIX. Vol. II. Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 1984, pp. 35-58.
- FERREIRA, Manuel Pedro. *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: UNISYS/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- *Cantus coronatus, 7 cantigas d'El-Rei Dom Dinis by King Dinis of Portugal*. Kassel: Edition Reichenberger, 2005.
- FERREIRA, Maria do Rosário. “«Nomina sunt res?» Do poder reificador das designações genéricas no corpus da lírica galego-portuguesa”. *O género do texto medieval*. Coord. Cristina Almeida Ribeiro e Margarida Madureira. Lisboa: Cosmos, 1997, pp. 43-54.
- FIDALGO FRANCISCO, Elvira. “A ‘Dona loada que a torto foy malhada’: ¿un caso de violencia de xénero?”. *Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*. Org. Mercedes Brea. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2009, pp. 225-238.
- FONSECA, Pedro e GARAY, René P. “Formas do simbólico en «Levantou-s’a velida» de don Dinís - arqueoloxía da plurisemia poética”. *Anuario de estudos literarios galegos*. Vigo: Galaxia, 1993, pp. 47-66.
- FRENK ALATORRE, Margit. *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- FUENTE CORNEJO, Toribio. *La Canción de Alba en la Lírica Románica Medieval: Contribución a un Estudio Tipológico*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1999.

- “Bilingüismo y bipoeticidad. A propósito de algunos textos medievales”. *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Coord. Margarita Freixas e Silvia Iriso. Santander: Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, pp. 773-780.
- GEDEÃO, António. “«Ay flores, ay flores do verde pino»”. *Colóquio/Letras*. N.º 26, Jul. 1975, pp. 45-53.
- GONÇALVES, Elsa. *Poesia de Rei: três notas dionisinas*. Lisboa: Edições Cosmos, 1991.
- “Intertextualidades na poesia de D. Dinis”. *Singularidades de uma cultura plural. Actas do XIII Encontro de Professores Universitários de Literatura Portuguesa (Rio de Janeiro, 30 de Julho a 3 Agosto de 1990)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação José Bonifácio, Fundação Cultural Brasil-Portugal, 1992, pp. 146-155.
- “D. Dinis: um poeta rei e um rei poeta”. *Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval, Lisboa, 1-5 Outubro 1991*. Vol. II. Org. Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa: Edições Cosmos, 1993, pp. 13-23.
- “Denis, Dom”. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Org. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani. Lisboa: Caminho, 1993, pp. 206-212.
- “Tenção”. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Org. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani. Lisboa: Caminho, 1993, pp. 623-624.
- JÚDICE, Nuno. “A Arte de Amar no Cancioneiro de D. Dinis”. Texto não publicado, apresentado no *I Congresso Internacional de Odivelas – D. Dinis Innovatio*. Odivelas, 30 e 31 de março de 2012.
- KÖHLER, Erich. *Sociología della fin 'amor. Saggi trobadorici*. Padova: Liviana Editrice, 1976.
- LANCIANI, Giulia e TAVANI, Giuseppe (org.). *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993.
- LAPA, Manuel Rodrigues. *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*. Lisboa: Ed. do autor, 1929.
- *Lições de Literatura portuguesa: época medieval*. Coimbra: Coimbra Editora, 1966.
- LEÃO, Duarte Nunes de. *Crónicas dos Reis de Portugal reformadas*. Ed. de M. Lopes de Almeida. Porto: Lello & Irmão, 1975.

LOPES, Graça Videira. “Ecos internos na poesia galego-portuguesa: a proto-heteronímia em João Garcia de Guilhade”. *Ensinar a pensar con liberdade e risco, volume de homenagem ao Prof. Basilio Losada*. Barcelona: Universidade de Barcelona, 2000. Disponível em:

<http://www.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/guilhade.pdf>.

[Consulta em 13 de janeiro de 2012].

– “E dizem eles que é com amor — Fingimento e sinceridade na poesia profana galego-portuguesa”. *Floema. Caderno de Teoria e História Literária*. Org. Lênia Márcia Mongelli, Márcio Ricardo Coelho Muniz e Paulo Roberto Sodré. Ano V, n.º 5, julho/dezembro 2009, pp. 53-82. Disponível em:

<<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/486/527>>.

[Consulta em 19 de junho de 2012].

– “Fora da vila e dentro da vila. Os lugares da poesia galego-portuguesa”. 2009. Disponível em:

<http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/gvideiralopes/index_ficheiros/lugar.pdf>.

[Consulta em 19 de junho de 2012].

– “Na noite escreve um seu cantar de amigo: Pessoa, D. Dinis e o Império”. *Memórias Gestos Palavras – Textos oferecidos a Teresa Rita Lopes*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, pp. 255-263.

LORENZO GRADÍN, Pilar. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990.

– “La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación”. *Revista de Literatura Medieval*. Vol. III, 1991. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, pp. 117-128.

– “Pastorela”. *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*. Org. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani. Lisboa: Caminho, 1993, pp. 513-514.

– “La canción de malcasada en las tradiciones líricas romances: del contexto al texto”. *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar “in memoriam”: Actas del Congreso Internacional “Lyra minima oral III”, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001*. Coord. Pedro Manuel Piñero Ramírez. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004, pp. 189-208.

MATTOSO, José. “La difusión de la mentalidad vasallática en el lenguaje cotidiano”, *Studia historica. Historia medieval*. N.º 4, 1986, pp. 171-184.

- METTMANN, Walter (Ed.). *Alfonso X, el Sabio, Cantigas de Santa María*. Vol. III. Madrid: Clásicos Castalia, 1986.
- MEYER, Paul (Ed.). *Le roman de Flamenca*. Vol. I. 2.^a ed. Paris: Bouillon, 1901.
Disponível em:
<<http://archive.org/stream/leromandeflamen00meyegoog#page/n15/mode/2up>>.
[Consulta em 12 de setembro de 2012].
- MIRANDA, José Carlos Ribeiro. “Calheiros, Sandim e Bonaval: uma rapsódia de amigo”. *GUARECER on-line*. Porto: Seminário Medieval de Literatura, Pensamento e Sociedade, 2007, pp. 1-24. Disponível em:
<<http://www.seminariomedieval.com/Calheiros,%20Sandim%20e%20Bonaval.pdf>>. [consulta em 12 de maio de 2012].
- MONGELLI, Lênia Márcia. “Elas por ele, el-rei D. Dinis”. *Estudos Galegos*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1996, pp. 37-42.
– “D. Dinis: nos desvãos da saudade”. *XXVIII Congresso Brasileiro de Língua e Literatura*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Língua e Literatura, 1997, pp. 125-130.
- MUSSONS FREIXAS, Anna Maria. “Locura y Desmesura de la lírica provenzal a la gallego-portuguesa”. *Revista de literatura medieval*. N.º 3, 1991. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones, 1991, pp. 163-184.
- NODAR MANSO, Francisco. *La narratividad de la poesía lírica galaicoportuguesa: estudio analítico*. Kassel: Edition Reichenberger, 1985.
- OLINGER, Paula. *Images of transformation in traditional Hispanic poetry*. Newark: Juan de la Cuesta, 1985.
- OLIVEIRA, António Resende de. *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri, 1994.
– *O trovador galego-português e o seu mundo*. Lisboa: Editorial Notícias, 2001.
- OSÓRIO, Jorge Alves. “D. Dinis: o rei, a língua e o reino”. *Máthesis*. Vol. 2, 1993. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 1993, pp. 17-36.
- PELLEGRINI, Silvio. *Studi su trove e trovatore della prima lirica ispano-portoghese*. Bari: Adriatica Editrici, 1960.

- PICCHIO, Luciana Stegagno. *A Lição do Texto. Filologia e Literatura - I: Idade Média*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor. *Linhagens medievais portuguesas: genealogias e estratégias - 1279-1325*. Vol. I. Porto: Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna, 1999.
- *D. Dinis*. 2.^a ed. [S. l.]: Temas e Debates, 2012.
- PULIDO ROSA, Maria Isabel. “Transmisión y variaciones de un motivo vegetal en la Literatura española: «pino»”. *Philología Hispalensis*. Vol. XV, Fasc. I, 2001. Sevilla: Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 241-249.
- RAMOS, Maria Ana. *O Cancioneiro da Ajuda: confecção e escrita*. 2 Vols. Diss. Dout. Inédita. Lisboa, 2009. Disponível em:
<http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/553/2/17067_o_cancioneiro_2.pdf>.
[consulta em 11 de julho de 2012].
- RECKERT, Stephen e MACEDO, Helder. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1976.
- RECKERT, Stephen. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos, 2001.
- “«Al Alba Venid, Buen Amigo». Itinerario De Un Tema Poético A Través De Espacio Y El Tiempo”. *Revista de poética medieval*. N.º 9, 2002. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 63-84. Disponível em:
<<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4371/Al%20Alba%20Venid,%20Buen%20Amigo.%20Itinerario%20de%20un%20Tema%20Po%C3%A9tico%20a%20Trav%C3%A9s%20del%20Espacio%20y%20Tiempo.pdf?sequence=180>>. [Consulta em 23 de junho de 2012].
- RODRIGUES, Graça Almeida. “A função do paralelismo, do refrão e dos versos populares nas cantigas de amigo”. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. N.º 1. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1980, pp. 69-76. Disponível em:
<http://run.unl.pt/bitstream/10362/4275/1/RFCSH1_69_76.pdf> [Consulta em 17 de junho de 2012].
- RONCAGLIA, Aurelio. “Ay flores, ay flores do verde pino!”. *Boletim de Filologia. Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*. Tomo XXIX. Vol. II. Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 1984, pp. 1-9.

- SAMYN, Henrique Marques. “O (entre)Lugar da mulher nas pastorelas medievais galego-portuguesas: entre a toza e a amiga”. *Alétheia - Revista de estudos sobre Antigüidade e Medievo*. Vol. 2, Agosto/Dezembro de 2009. Disponível em: <<http://revistaale.dominiotemporario.com/doc/Samyn.pdf>>. [Consulta em 6 de junho de 2012].
- SANTILLANA, Marqués de. “El proemio e carta”. *Obras completas*. Vol. II. Ed. Manuel Durán. 3.^a ed. Madrid: Ed. Castalia, 1987.
- SARAIVA, António José. *História da Cultura em Portugal*. Vol. I. Lisboa: Jornal do Fôro, 1950.
- *Poesia e Drama: Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Cantigas de Amigo*. Lisboa: Gradiva, D. L. 1996.
- SHARRER, Harvey L. “La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa”. *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Santiago de Compostela, 1985*. Ed. Vicenç Beltrán. Barcelona: PUP, 1988, pp. 561-569.
- “Fragmentos de Sete Cantigas d'Amor de D. Dinis, musicadas – uma descoberta”. *Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval, Lisboa, 1-5 Outubro 1991*. Vol. I. Org. Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa: Edições Cosmos, 1993, pp. 13-30.
- SODRÉ, Paulo Roberto. “Entre A Guarda E O Viço: A Madre Nas Cantigas De Amigo Galego-Portuguesas”. *Temas Medievales*. vol. 12, 2004. Buenos Aires: Departamento de Investigaciones Medievales del Instituto Multidisciplinario de Historia e Ciencias Humanas del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina, 2004, pp. 97-128.
- Disponível em: <<http://www.scielo.org.ar/pdf/tmedie/v12/v12a05.pdf>>.
- [Consulta em 7 de junho de 2012].
- TAVANI, Giuseppe. *Ensaio Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- *A poesia lírica galego-portuguesa*. Trad. Isabel Tomé e Emídio Ferreira. Lisboa: Editorial Comunicação, 1990.
- (Ed. e int.). *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Colibri, 1999.
- *Trovadores e jograis: introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2002.

- TUFFRAU, Paul (Ed.). *Guillaume d'Orange*. Paris: Séguier, reimp. 1999.
- VALLÍN, Gema. “Variaciones sobre el alba: a propósito de algunas cantigas gallego-portuguesas”. *Actas do Congreso O Mar das Cantigas (Illa de San Simón, 21-23 de maio de 1998)*. Org. Mercedes Brea. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998, pp. 327-342.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Cancioneiro da Ajud*. 2 Vols. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.
- VENTURA, Leontina. *D. Afonso III*. [S. l.]: Temas e Debates, 2009.
- VENTURA RUIZ, Joaquim. “La recuperación casticista de Don Denis: ¿una invención para una literatura nacional?”. *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*. Vol. II. Org. Armando López Castro e María Luzdivina Cuesta Torre. León: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 2007, pp. 1109–1116.
- ZINK, Michel. *La pastourelle: poésie et folklore au Moyen Age*. Paris: Bordas, 1972.

3. BIBLIOGRAFIA ELETRÓNICA

- ELIZONDO, Maricela Gámez. *Jarchas*. Disponível em: <<http://www.jarchas.net>> [Consulta em 3 de agosto de 2012].

ANEXOS

Transcrição das cantigas de D. Dinis analisadas e de outras composições
trovadorescas relevantes para o nosso estudo.

Para a edição dos textos, seguimos a lição de
LOPES, Graça Videira, FERREIRA, Manuel Pedro et al.
Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online].
Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011-.
Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.
[Consulta em 20 de setembro de 2012].

ÍNDICE DOS ANEXOS

ANEXO I - Cantiga de Amigo “ <i>Bem entendi, meu amigo</i> ” (B 553, V 156) _____	1
ANEXO II - Cantiga de Amigo “ <i>Amiga, muit’há gram sazom</i> ” (B 554, V 157) _____	2
ANEXO III - Cantiga de Amigo “ <i>Que trist’hoj’é meu amigo</i> ” (B 555, V 158) _____	3
ANEXO IV - Cantiga de Amigo “ <i>Dos que ora som na hoste</i> ” (B 556, V 159) _____	4
ANEXO V - Cantiga de Amigo “ <i>Que muit’há já que nom vejo</i> ” (B 557, V 160) _____	5
ANEXO VI - Cantiga de Amigo “ <i>Chegou-m’or’aqui recado</i> ” (B 558, V 161) _____	6
ANEXO VII - Cantiga de Amigo “ <i>O meu amig’, amiga, nom quer’eu</i> ” (B 559, V 162) ____	7
ANEXO VIII - Cantiga de Amigo “ <i>Amiga, bom grad’haja Deus</i> ” (B 560, V 163) _____	8
ANEXO IX - Cantiga de Amigo “ <i>Vós que vos em vossos cantares meu</i> ” (B 561, V 164) __	9
ANEXO X - Cantiga de Amigo “ <i>Roga-m’hoje, filha, o voss’amigo</i> ” (B 562, V 165) ____	10
ANEXO XI - Cantiga de Amigo “ <i>Pesar mi fez meu amigo</i> ” (B 563, V 166) _____	11
ANEXO XII - Cantiga de Amigo “ <i>Amiga, sei eu bem d’ũa molher</i> ” (B 564, V 167) _____	12
ANEXO XIII - Cantiga de Amigo “ <i>Bom dia vi amigo</i> ” (B 565, V 168) _____	13
ANEXO XIV - Cantiga de Amigo “ <i>Nom chegou, madre, o meu amigo</i> ” (B 566, V 169) ____	14
ANEXO XV - Cantiga de Amigo “- <i>De que morredes, filha, a do corpo velido?</i> ” (B 567, V 170) _____	15
ANEXO XVI - Cantiga de Amigo “- <i>Ai flores, ai flores do verde pino</i> ” (B 568, V 171) ____	16
ANEXO XVII - Cantiga de Amigo “ <i>Levantou-s’a velida?</i> ” (B 569, V 172) _____	17
ANEXO XVIII - Cantiga de Amigo “ <i>Amad’e meu amigo</i> ” (B 570, V 173) _____	19
ANEXO XIX - Cantiga de Amigo “ <i>O voss’ amigo tam de coração</i> ” (B 523a=570bis, V 116=174) _____	20
ANEXO XX - Cantiga de Amigo “ <i>Com’ousará parecer ante mi</i> ” (B 571, V 175) _____	21
ANEXO XXI - Cantiga de Amor Dialogada “- <i>Em grave dia, senhor, que vos oí</i> ” (B 572, V 176) _____	22
ANEXO XXII - Cantiga de Amigo “- <i>Amiga, faço-me maravilhada</i> ” (B 573, V 177) _____	23
ANEXO XXIII - Cantiga de Amigo “ <i>O voss’amig’, amiga, vi andar</i> ” (B 574, V 178) ____	24

ANEXO XXIV - Cantiga de Amigo “- <i>Amigo, queredes-vos ir?</i> ” (B 575/576, V 179) ____	25
ANEXO XXV - Cantiga de Amigo “- <i>Dizede por Deus, amigo</i> ” (B 577, V 180)_____	26
ANEXO XXVI - Cantiga de Amigo “- <i>Nom poss’eu, meu amigo</i> ” (B 578, V 181) ____	27
ANEXO XXVII - Cantiga de Amigo “ <i>Por Deus, amigo, quem cuidaria</i> ” (B 579, V 182)___	28
ANEXO XXVIII - Cantiga de Amigo “ <i>O meu amigo há de mal assaz</i> ” (B 580, V 183) ____	29
ANEXO XXIX - Cantiga de Amigo “ <i>Meu amigo, nom poss’eu guarecer</i> ” (B 581, V 184)_	30
ANEXO XXX - Cantiga de Amigo “ <i>Que coita houvestes, madr’e senhor</i> ” (B 582, V 185) ____	31
ANEXO XXXI - Cantiga de Amigo “ <i>Amig’e fals’e desleal</i> ” (B 583, V 186)_____	32
ANEXO XXXII - Cantiga de Amigo “ <i>Meu amigo vem hoj’aquí</i> ” (B 584, V 187) ____	33
ANEXO XXXIII - Cantiga de Amigo “ <i>Quisera vosco falar de grado</i> ” (B 585, V 188)_____	34
ANEXO XXXIV - Cantiga de Amigo “ <i>Vi-vos, madre, com meu amig’aquí</i> ” (B 586, V 189) _____	35
ANEXO XXXV - Cantiga de Amigo “ <i>Gram temp’há, meu amigo, que nom quis Deus</i> ” (B 587, V 190) _____	36
ANEXO XXXVI - Cantiga de Amigo “ <i>Valer-vos-ia, amig’e [meu bem]</i> ” (B 588, V 191) _	37
ANEXO XXXVII - Cantiga de Amigo “ <i>Pera veer meu amigo</i> ” (B 589, V 192) ____	38
ANEXO XXXVIII - Cantiga de Amigo “ <i>Chegou-mi, amiga, recado</i> ” (B 590, V 193) ____	39
ANEXO XXXIX - Cantiga de Amigo “ <i>De morrerdes por mi gram dereit’ê</i> ” (B 591, V 194) _____	40
ANEXO XL - Cantiga de Amigo “ <i>Mia madre velida</i> ” (B 592, V 195)_____	41
ANEXO XLI - Cantiga de Amigo “ <i>Coitada viv’, amigo, porque vos nom vejo</i> ” (B 593, V 196) _____	42
ANEXO XLII - Cantiga de Amigo “ <i>O voss’amig’, ai amiga</i> ” (B 594, V 197)_____	43
ANEXO XLIII - Cantiga de Amigo “ <i>Ai fals’amig’e sem lealdade</i> ” (B 595, V 198)_____	44
ANEXO XLIV - Cantiga de Amigo “ <i>Meu amig’, u eu sejo</i> ” (B 596, V 199) ____	45
ANEXO XLV - Cantiga de Amigo “ <i>Por Deus, punhade de veerdes meu</i> ” (B 597, V 200) _	46
ANEXO XLVI - Cantiga de Amigo “ <i>Amiga, quem vos [ama]</i> ” (B 598, V 201) ____	47
ANEXO XLVII - Cantiga de Amigo “ <i>Amigo, pois vos nom vi</i> ” (B 599, V 202)_____	48

ANEXO XLVIII - Cantiga de Amigo “ <i>Pois que diz meu amigo</i> ” (B 600, V 203)	49
ANEXO XLIX - Cantiga de Amigo “ <i>Por Deus, amiga, pês-vos do gram mal</i> ” (B 601, V 204)	50
ANEXO L - Cantiga de Amigo “ <i>Falou m’hoj’o meu amigo</i> ” (B 602, V 205)	51
ANEXO LI - Cantiga de Amigo “ <i>Vai-s’o meu amig’alhur sem mi morar</i> ” (B 603, V 206)	52
ANEXO LII - Cantiga de Amigo “ <i>Nom sei hoj’, amigo, quem padecesse</i> ” (B 604, V 207)	53
ANEXO LIII - Pastorela “ <i>Ũa pastor se queixava</i> ” (B 519, V 102)	54
ANEXO LIV - Pastorela “ <i>Ũa pastor bem talhada</i> ” (B 534, V 137)	55
ANEXO LV - Pastorela “ <i>Vi hoj’eu cantar d’amor</i> ” (B 547, V 150)	57
ANEXO LVI - Cantiga de Amor de D. Dinis “ <i>Senhor, que bem parecedes</i> ” (B 542, V 145)	59
ANEXO LVII Cantiga de Amor de D. Dinis “ <i>Nom sei como me salv’a mia senhor</i> ” (B 529, T 6, V 112)	60
ANEXO LVIII - Cantiga de Amigo de Estevão Reimondo “ <i>Anda triste o meu amigo</i> ” (B 694, V 295)	61

ANEXO I

Cantiga de Amigo “*Bem entendi, meu amigo*” (B 553, V 156)

Bem entendi, meu amigo,
que mui gram pesar houvestes
quando falar nom podestes
vós noutro dia comigo,
mais certo seed', amigo,
 que nom fui o vosso pesar
 que s'ao meu podess'iguar.

Mui bem soub'eu por verdade
que érades tam coitado
que nom havia recado,
mais, amigo, acá tornade:
sabede bem por verdade
 que nom fui o vosso pesar
 que s'ao meu podess'iguar.

Bem soub', amigo, por certo
que o pesar daquel dia
vosso, que par nom havia,
mais pero foi encoberto,
e por en seede certo
 que nom fui o vosso pesar
 que s'ao meu podess'iguar.

Ca o meu nom se pod'osmar,
nem eu non'o pudi negar.

ANEXO II

Cantiga de Amigo “Amiga, muit’há gram sazom” (B 554, V 157)

Amiga, muit’há gram sazom
que se foi daqui com el-rei
meu amigo, mais já cuidei
mil vezes no meu coração
 que algur morreu com pesar,
 pois nom tornou migo falar.

Por que tarda tam muito lá
e nunca me tornou veer,
amiga, si veja prazer,
mais de mil vezes cuidei já
 que algur morreu com pesar,
 pois nom tornou migo falar.

Amiga, o coração seu
era de tornar ced’aqui
u visse os meus olhos em mim,
e por en mil vezes cuid’eu
 que algur morreu com pesar,
 pois nom tornou migo falar.

ANEXO III

Cantiga de Amigo “*Que trist’hoj’é meu amigo*” (B 555, V 158)

Que trist’hoj’é meu amigo,
amiga, no seu coração,
ca nom pode falar migo
nem veer-m’, e faz gram razom
 meu amigo de trist’andar,
 pois m’el nom vir e lh’eu nembrar.

Trist’anda, se Deus mi valha,
ca me nom viu, e dereit’é,
e por esto faz sem falha
mui gram razom, per boa fé,
 meu amigo de trist’andar,
 pois m’el nom vir e lh’eu nembrar.

D’andar triste faz guisado,
ca o nom vi, nem viu el mi
nem ar oíu meu mandado,
e por en faz gram dereit’i
 meu amigo de trist’andar,
 pois m’el nom vir e lh’eu nembrar.

Mais, Deus, como pode durar
que já nom morreu com pesar?

ANEXO IV

Cantiga de Amigo “*Dos que ora som na hoste*” (B 556, V 159)

Dos que ora som na hoste,
amiga, querria saber
se se verrám tard’ou toste,
por quanto vos quero dizer:
 porque é alá meu amigo.

Querria saber mandado
dos que alá som, ca o nom sei,
amiga, par Deus, de grado,
por quanto vos ora direi:
 porque é alá meu amigo.

E queredes que vos diga?
Se Deus bom mandado mi dê,
querria saber, amiga,
deles novas, vedes porquê:
 porque é alá meu amigo.

Ca por al nom vo-lo digo.

ANEXO V

Cantiga de Amigo “*Que muit’há já que nom vejo*” (B 557, V 160)

Que muit’há já que nom vejo
mandado do meu amigo,
pero, amiga, pôs migo
bem aqui, u mi ora sejo,
que logo m’enviaria
mandad’ou s’ar tornaria.

Muito mi tarda, sem falha,
que nom vejo seu mandado,
pero houve-m’el jurado
bem aqui, se Deus mi valha,
que logo m’enviaria
mandad’ou s’ar tornaria.

E que vos verdade diga:
el seve muito chorando,
er seve por mi jurando
u m’agora sej’, amiga,
que logo m’enviaria
mandad’ou s’ar tornaria.

Mais, pois nom vem nem envia
mandad’, é mort’ou mentia.

ANEXO VI

Cantiga de Amigo “*Chegou-m’or’aqui recado*” (B 558, V 161)

Chegou-m’or’aqui recado,
amiga, do voss’amigo,
e aquel que falou migo
diz-mi que é tam coitado
 que per quanta poss’havedes
 já o guarir nom podedes.

Diz que hoje tercer dia
bem lhi partírades morte,
mais houv’el coita tam forte
e tam coitad’er jazia
 que per quanta poss’havedes
 já o guarir nom podedes.

Com mal que lhi vós fezestes
jurou-mi, amiga fremosa,
que, pero vós poderosa
fostes del quanto quisestes,
 que per quanta poss’havedes
 já o guarir nom podedes.

E gram perda per fazedes
u tal amigo perdedes.

ANEXO VII

Cantiga de Amigo “*O meu amig’, amiga, nom quer’eu*” (B 559, V 162)

O meu amig’, amiga, nom quer’eu
que haja gram pesar nem gram prazer,
e quer’eu este preit’assi trager,
ca m’atrevo tanto no feito seu:

non’o quero guarir nen’o matar,
nen’o quero de mi desasperar.

Ca, se lh’eu amor mostrasse, bem sei
que lhi seria end’atam gram bem
que lh’haveriam d’entender por en
qual bem mi quer; por end’esto farei:

non’o quero guarir nen’o matar,
nen’o quero de mi desasperar.

E, se lhi mostrass’algum desamor,
nom se podia guardar de morte,
tant’haveria en coita forte,
mais, por eu nom errar end’o melhor,

non’o quero guarir nen’o matar,
nen’o quero de mi desasperar.

E assi se pode seu tempo passar,
quando com prazer, quando com pesar.

ANEXO VIII

Cantiga de Amigo “*Amiga, bom grad’haja Deus*” (B 560, V 163)

Amiga, bom grad’haja Deus
do meu amigo que a mi vem,
mais podedes creer mui bem,
quando o vir dos olhos meus,
 que possa aquel dia veer
 que nunca vi maior prazer.

Haja Deus ende bom grado
porque o faz viir aqui,
mais podedes creer per mim,
quand’eu vir o namorado,
 que possa aquel dia veer
 que nunca vi maior prazer.

ANEXO IX

Cantiga de Amigo “*Vós que vos em vossos cantares meu*” (B 561, V 164)

Vós que vos em vossos cantares meu
amigo chamades, creede bem
que nom dou eu por tal enfinta rem,
e por aquesto, senhor, vos mand’eu
que bem quanto quiserdes des aqui
fazer, façades enfinta de mi.

Ca demo lev’essa rem que eu der
por enfinta fazer o mentiral
de mim, ca me nom monta bem nem mal,
e por aquesto vos mand’eu, senher,
que bem quanto quiserdes des aqui
fazer, façades enfinta de mi.

Ca mi nom tolh’a mi rem, nem mi dá,
de s’enfinger de mi mui sem razom
ao que eu nunca fiz se mal nom,
e por en, senhor, vos mand’ora já
 que bem quanto quiserdes des aqui
 fazer, façades enfinta de mi.

[E] estade com’estades de mi,
e enfingede-vos bem des aqui.

ANEXO X

Cantiga de Amigo “*Roga-m’hoje, filha, o voss’amigo*” (B 562, V 165)

Roga-m’hoje, filha, o voss’amigo
muit’aficado que vos rogasse
que de vos amar nom vos pesasse,
e por en vos rog’e vos castigo
 que vos nom pês de vos el bem querer,
 mais nom vos mand’i, filha, mais fazer.

E, u m’estava em vós falando
e m’esto que vos digo rogava,
doí-me del, tam muito chorava,
e por en, filha, [vos] rog’e mando
 que vos nom pês de vos el bem querer,
 mais nom vos mand’i, filha, mais fazer.

Ca de vos el amar de coraçom
nom vej’eu rem que vós i perçades,
sem i mais haver, mais gaanhades,
e por esto, pola mia beençom,
 que vos nom pês de vos el bem querer,
 mais nom vos mand’i, filha, mais fazer.

ANEXO XI

Cantiga de Amigo “*Pesar mi fez meu amigo*” (B 563, V 166)

Pesar mi fez meu amigo,
amiga, mais sei eu que nom
cuidou el no seu coração
de mi pesar, ca vos digo
 que ant’el querria morrer
 ca mi sol um pesar fazer.

Nom cuidou que mi pesasse
do que fez, ca sei eu mui bem
que do que foi nom fora rem;
por en sei, se en cuidasse,
 que ant’el querria morrer
 ca mi sol um pesar fazer.

Feze-o por encoberta,
ca sei que se fora matar
ante ca mi fazer pesar,
e por esto são certa
 que ant’el querria morrer
 ca mi sol um pesar fazer.

Ca, de morrer ou de viver,
sab’el ca x’é no meu poder.

ANEXO XII

Cantiga de Amigo “*Amiga, sei eu bem d’ũa molher*” (B 564, V 167)

Amiga, sei eu bem d’ũa molher
que se trabalha de vosco buscar
mal a voss’amigo, polo matar,
mais tod’aquest’, amiga, ela quer
 porque nunca com el pôde pôer
 que o podesse por amig’haver.

E busca-lhi convosco quanto mal
ela mais pode, aquesto sei eu,
e tod’aquest’ela faz polo seu,
e por este preit[o] e nom por al:
 porque nunca com el pôde pôer
 que o podesse por amig’haver.

Ela trabalha-se, há gram sazom,
de lhi fazer o vosso desamor
haver, e há ende mui gram sabor,
e tod’est’, amiga, nom é senom
 porque nunca com el pôde pôer
 que o podesse por amig’haver.

[E] por esto faz ela seu poder
pera fazê-lo convosco perder.

ANEXO XIII

Cantiga de Amigo “*Bom dia vi amigo*” (B 565, V 168)

Bom dia vi amigo,
pois seu mandad’hei migo,
louçana.

Bom dia vi amado,
pois mig’hei seu mandado,
louçana.

Pois seu mandad’hei migo,
rog’eu a Deus e digo
louçana.

Pois migo hei seu mandado,
rog’eu a Deus de grado,
louçana.

Rog’eu a Deus e digo
por aquel meu amigo,
louçana.

Rog’eu a Deus de grado
por aquel namorado,
louçana.

Por aquel meu amigo,
que o veja comigo,
louçana.

Por aquel namorado,
que fosse já chegado,
louçana.

ANEXO XIV

Cantiga de Amigo “*Nom chegou, madre, o meu amigo*” (B 566, V 169)

Nom chegou, madre, o meu amigo,
e hoj'est o prazo saído;
ai madre, moiro d'amor!

Nom chegou, madr', o meu amado,
e hoj'est o prazo passado;
ai madre, moiro d'amor!

E hoj'est o prazo saído;
por que mentiu o desmentido?
ai madre, moiro d'amor!

E hoj'est o prazo passado;
por que mentiu o perjurado?
ai madre, moiro d'amor!

Por que mentiu o desmentido,
pesa-mi, pois per si é falido;
ai madre, moiro d'amor!

Por que mentiu o perjurado,
pesa-mi, pois mentiu per seu grado;
ai madre, moiro d'amor!

ANEXO XV

Cantiga de Amigo “- *De que morredes, filha, a do corpo velido?*” (B 567, V 170)

- De que morredes, filha, a do corpo velido?
- Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo.

Alva é, vai liero.

- De que morredes, filha, a do corpo louçano?
- Madre, moiro d'amores que mi deu meu amado.

Alva é, vai liero.

Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo,
quando vej'esta cinta que por seu amor cingo.

Alva é, vai liero.

Madre, moiro d'amores que mi deu meu amado,
quando vej'esta cinta que por seu amor trago.

Alva é, vai liero.

Quando vej'esta cinta que por seu amor cingo
e me nembra, fremosa, como falou connigo.

Alva é, vai liero.

Quando vej'esta cinta que por seu amor trago
e me nembra, fremosa, como falámos ambos.

Alva é, vai liero.

ANEXO XVI

Cantiga de Amigo “- *Ai flores, ai flores do verde pino*” (B 568, V 171)

- Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo?

Ai Deus, e u é?

Ai flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado?

Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pôs connigo?

Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado,
aquele que mentiu do que mi há jurado?

Ai Deus, e u é?

- Vós me preguntades polo voss'amigo
e eu bem vos digo que é san'e vivo.

Ai Deus, e u é?

- Vós me preguntades polo voss'amado
e eu bem vos digo que é viv'e sano.

Ai Deus, e u é?

- E eu bem vos digo que é san'e vivo
e será vosco ant'o prazo saído.

Ai Deus, e u é?

- E eu bem vos digo que é viv'e sano
e será vosc[o] ant'o prazo passado.

Ai Deus, e u é?

ANEXO XVII

Cantiga de Amigo “*Levantou-s’a velida*” (B 569, V 172)

Levantou-s’a velida,
 levantou-s’alva,
e vai lavar camisas
 eno alto,
 vai-las lavar alva.

Levantou-s’a louçana,
 levantou-s’alva,
e vai lavar delgadas
 eno alto,
 vai-las lavar alva.

[E] vai lavar camisas;
 levantou-s’alva,
o vento lhas desvia
 eno alto,
 vai-las lavar alva.

E vai lavar delgadas;
 levantou-s’alva,
o vento lhas levava
 eno alto,
 vai-las lavar alva.

O vento lhas desvia;
 levantou-s’alva,
meteu-s’[a] alva em ira
 eno alto,

vai-las lavar alva.

O vento lhas levava;

levantou-s'alva,

meteu-s'[a] alva em sanha

eno alto,

vai-las lavar alva.

ANEXO XVIII

Cantiga de Amigo “*Amad’e meu amigo*” (B 570, V 173)

Amad’e meu amigo,
valha Deus!
vede’la frol do pinho
e guisade d’andar.

Amig’e meu amado,
valha Deus!
vede’la frol do ramo
e guisade d’andar.

Vede la frol do pinho,
valha Deus!
selad’o baiozinho
e guisade d’andar.

Vede la frol do ramo,
valha Deus!
selad’o bel cavalo
e guisade d’andar.

Selad’o baiozinho,
valha Deus!
treide-vos, ai amigo,
e guisade d’andar.

[Selad’o bel cavalo,
valha Deus!

treide-vos, ai amado,
e guisade d'andar.]

ANEXO XIX

Cantiga de Amigo “*O voss’ amigo tam de coração*” (B 523a=570bis, V 116=174)

O voss’ amigo tam de coração
pom ele em vós seus olhos e tam bem,
par Deus, amiga, que nom sei eu quem
o veja que nom entenda que nom
pod’el poder haver d’haver prazer
de nulha rem senom de vos veer.

E quem bem vir com’el seus olhos pom
em vós, amiga, quand’ante vós vem,
se xi nom for mui minguado de sem,
entender pode del mui bem que nom
pod’el poder haver d’haver prazer
de nulha rem senom de vos veer.

E quand’el vem u vós sodes, razom
quer el catar que s’encobra; e tem
que s’encobre, pero nom lhi val rem,
ca nos seus olhos entendem que nom
pod’el poder haver d’haver prazer
de nulha rem senom de vos veer.

ANEXO XX

Cantiga de Amigo “*Com ’ousará parecer ante mi*” (B 571, V 175)

Com ’ousará parecer ante mi
o meu amig’, ai amiga, por Deus,
e com ’ousará catar estes meus
olhos, se o Deus trazer per aqui,
pois tam muit’há que nom vëo veer-
-mi e meus olhos e meu parecer?

Amiga, ou como s’atreverá
de m’ousar sol dos seus olhos catar,
se os meus olhos vir um pouc’alçar,
ou no coração como o porrá?
Pois tam muit’há que nom vëo veer-
-mi e meus olhos e meu parecer.

Ca sei que nom terrá el por razom,
como quer que m’haja mui grand’amor,
de m’ousar veer, nem chamar senhor,
nem sol non’o porrá no coração;
pois tam muit’há que nom vëo veer-
-mi e meus olhos e meu parecer.

ANEXO XXI

Cantiga de Amor Dialogada “– *Em grave dia, senhor, que vos oí*” (B 572, V 176)

- Em grave dia, senhor, que vos oí
falar, e vos virom estes olhos meus!
- Dized’, amigo, que poss’eu fazer i
em aqueste feito, se vos valha Deus?
 - Faredes medida contra mi, senhor?
 - Farei, amigo, fazend’eu o melhor.
- U vos em tal ponto eu oí falar,
senhor, que nom pudi depois bem haver!
- Amigo, quero-vos ora preguntar
que mi digades o que poss’i fazer.
 - Faredes medida contra mi, senhor?
 - Farei, amigo, fazend’eu o melhor.
- Des que vos vi e vos oí falar, [nom]
vi prazer, senhor, nem dormi, nem folguei.
- Amigo, dizede, se Deus vos perdom,
o que eu i faça, ca eu non’o sei.
 - Faredes medida contra mi, senhor?
 - Farei, amigo, fazend’eu o melhor.

ANEXO XXII

Cantiga de Amigo Dialogada “- Amiga, faço-me maravilhada” (B 573, V 177)

- Amiga, faço-me maravilhada
como pode meu amigo viver
u os meus olhos nom pode veer
ou como pod'alá fazer tardada;
ca nunca tam gram maravilha vi:
poder meu amigo viver sem mi;
e, par Deus, é cousa mui desguisada.

- Amiga, estad[e] ora calada
um pouco, e leixad'a mim dizer:
per quant'eu sei cert'e poss'entender,
nunca no mundo foi molher amada
come vós de voss'amig'; e assi,
se el tarda, sol nom é culpado'i;
se nom, eu quer'en ficar por culpada.

- Ai amiga, eu ando tam coitada
que sol nom poss'em mi tomar prazer,
cuidand'em como se pode fazer
que nom é já comigo de tornada;
e, par Deus, porque o nom vej'aqui,
que é morto gram sospeita tom'i,
e, se mort'ê, mal dia eu fui nada.

- Amiga fremosa e mesurada,
nom vos dig'eu que nom pode seer
voss'amigo, pois hom'ê, de morrer;
mais, por Deus, nom sejades suspeitada
doutro mal del, ca des quand'eu naci,
nunca doutr'home tam leal oí
falar, e quem end'al diz, nom diz nada.

ANEXO XXIII

Cantiga de Amigo “*O voss’amig’, amiga, vi andar*” (B 574, V 178)

O voss’amig’, amiga, vi andar
tam coitado que nunca lhi vi par,
que adur mi podia já falar;
 pero quando me viu, disse-mi assi:
"Ai senhor, id’a mia senhor rogar,
 por Deus, que haja mercee de mi."

El andava trist’e mui sem sabor,
come quem é tam coitado d’amor,
e perdud’[há] o sem e a color,
 pero quando me viu, disse-mi assi:
"Ai senhor, ide rogar mia senhor,
 por Deus, que haja mercee de mi."

El, amiga, achei eu andar tal
come morto, ca é descomunal
o mal que sofr’e a coita mortal,
 pero quando me viu, disse-mi assi:
"Senhor, rogad’a senhor do meu mal,
 por Deus, que haja mercee de mi."

ANEXO XXIV

Cantiga de Amigo Dialogada “- *Amigo, queredes-vos ir?*” (B 575/576, V 179)

- Amigo, queredes-vos ir?

- Si, mia senhor, ca nom poss'al
fazer, ca seria meu mal
e vosso; por end'a partir
mi convém daqueste lugar;
mais que gram coita d'endurar
mi será, pois me sem vós vir!

- Amig', e de mim que será?

- Bem, senhor bõa e de prez;
e, pois m'eu for daquesta vez,
o vosso mui bem se passará;
mais morte m'é de m'alongar
de vós e ir-m'alhur morar,
mais pass'o voss'ũa vez já.

- Amig', eu sem vós morrerei.

- Nom querrá Deus esso, senhor;
mais, pois u vós fordes nom for,
o que morrerá eu serei;
mais quer'eu ant'o meu passar
ca assi do voss'aventurar;
ca eu sem vós de morrer hei!

- Queredes-mi, amigo, matar?

- Nom, mia senhor; mais, por guardar
vós, mato-mi, que mi o busquei.

ANEXO XXV

Cantiga de Amigo Dialogada “- *Dizede por Deus, amigo*” (B 577, V 180)

- Dizede por Deus, amigo:

tamanho bem me queredes

como vós a mi dizedes?

- Si, senhor, e mais vos digo:

nom cuido que hoj'home quer

tam gram bem no mund'a molher.

- Nom creio que tamanho bem

mi vós podéssedes querer

camanh'a mi ides dizer

- Si, senhor, e mais direi en:

nom cuido que hoj'home quer

tam gram bem no mund'a molher.

- Amig', eu nom vos creerei,

fé que dev'a Nostro Senhor,

que m'havedes tam grand'amor!

- Si, senhor, e mais vos direi:

nom cuido que hoj'home quer

tam gram bem no mund'a molher.

ANEXO XXVI

Cantiga de Amigo Dialogada “- *Nom poss’eu, meu amigo*” (B 578, V 181)

- Nom poss’eu, meu amigo,
com vossa soidade
viver, bem vo-lo digo,
e por esto morade,
 amigo, u mi possades
 falar e me vejades.

Nom poss’, u vos nom vejo,
viver, ben’o creede,
tam muito vos desejo,
e por esto vivede,
 amigo, u mi possades
 falar e me vejades.

Naci em forte ponto
e, amigo, partide
o meu gram mal sem conto,
e por esto guaride,
 amigo, u mi possades
 falar e me vejades.

- Guarrei, ben’o creades,
senhor, u me mandardes.

ANEXO XXVII

Cantiga de Amigo “*Por Deus, amigo, quem cuidaria*” (B 579, V 182)

Por Deus, amigo, quem cuidaria
que vós nunca houvéssedes poder
de tam longo tempo sem mi viver?
E des oimais, par Santa Maria,
nunca molher deve, bem vos digo,
muit’a creer per juras d’amigo.

Dissestes-mi u vos de mim quitastes:
"Log’aqui serei convosco, senhor";
e jurastes-mi polo meu amor,
e des oimais, pois vos perjurastes,
nunca molher deve, bem vos digo,
muit’a creer per juras d’amigo.

Jurastes-m’entom muit’aficado
que logo logo, sem outro tardar,
vos queríades pera mi tornar,
e des oimais, ai meu perjurado,
nunca molher deve, bem vos digo,
muit’a creer per juras d’amigo.

E assi farei eu, bem vos digo,
por quanto vós passastes comigo.

ANEXO XXVIII

Cantiga de Amigo “*O meu amigo há de mal assaz*” (B 580, V 183)

O meu amigo há de mal assaz,
tant', amiga, que muito mal per é,
que no mal nom há mais, per bõa fé,
e tod'aquesto vedes que lho faz:
 porque nom cuida de mi bem haver,
 viv'em coita, coitado per morrer.

Tanto mal sofre, se Deus mi perdom,
que já eu, amiga, del doo hei,
e, per quanto de sa fazenda sei,
tod'este mal é por esta razom:
 porque nom cuida de mi bem haver,
 viv'em coita, coitado per morrer.

Morrerá desta, u nom pod'haver al,
que toma em si tamanho pesar
que se nom pode de morte guardar
e, amiga, vem-lhi tod'este mal
 porque nom cuida de mi bem haver,
 viv'em coita, coitado per morrer.

Ca, se cuidasse de mi bem haver,
ant'el quer[r]ia viver ca morrer.

ANEXO XXIX

Cantiga de Amigo “*Meu amigo, nom poss’eu guarecer*” (B 581, V 184)

Meu amigo, nom poss’eu guarecer
sem vós nem vós sem mi; e que será
de vós? Mais Deus, que end’o poder há,
Lhi rog’eu que El queira escolher
 por vós, amigo, e des i por mi,
 que nom moirades vós nem eu assi

como morremos, ca nom há mester
de tal vida haveremos de passar,
ca mais nos valria de nos matar;
mais Deus escolha, se a El prouguer,
 por vós, amigo, e des i por mi
 que nom moirades vós nem eu assi

como morremos, ca ena maior
coita do mundo, nen’a mais mortal,
vivemos, amigo, e no maior mal;
mais Deus escolha, come bom senhor,
 por vós, amigo, e des i por mi
 que nom moirades vós nem eu assi

como morremos, ca, per bõa fé,
mui gram temp’há que este mal passou
per nós, e passa, e muito durou;
mais Deus escolha, come quem Ele é,
 por vós, amigo, e des i por mi
 que nom moirades vós nem eu assi

como morremos, e Deus ponha i
conselh’, amigo, a vós e a mim.

ANEXO XXX

Cantiga de Amigo “*Que coita houvestes, madr’e senhor*” (B 582, V 185)

Que coita houvestes, madr’e senhor,
de me guardar que nom possa veer
meu amig’e meu bem e meu prazer!
Mais, se eu posso, par Nostro Senhor,
 que o veja e lhi possa falar,
 guisar-lho-ei, e pês a quem pesar.

Vós fezestes todo vosso poder,
madr’e senhor, de me guardar que nom
visse meu amig’e meu coraçom!
Mais, se eu posso, a todo meu poder,
 que o veja e lhi possa falar,
 guisar-lho-ei, e pês a quem pesar.

Mia morte quisestes, madr’, e nom al,
quand’aguisastes que per nulha rem
eu nom viss’o meu amig’e meu bem!
Mais, se eu posso, u nom pod’haver al,
 que o veja e lhi possa falar,
 guisar-lho-ei, e pês a quem pesar.

E se eu, madr’, esto poss’acabar,
o al passe como poder passar.

ANEXO XXXI

Cantiga de Amigo “*Amig’e fals’e desleal*” (B 583, V 186)

Amig’e fals’e desleal,
que prol há de vos trabalhar
d’ena mia mercee cobrar?
Ca tanto o trouxestes mal
 que nom hei, de vos bem fazer,
 pero m’eu quisesse, poder.

Vós trouxestes o preit’assi
come quem nom é sabedor
de bem nem de prez nem d’amor,
e por en creede per mim
 que nom hei, de vos bem fazer,
 pero m’eu quisesse, poder.

Caestes [vós] em tal cajom
que sol conselho nom vos sei,
ca já vos eu desemparei,
em guisa, se Deus mi perdom,
 que nom hei, de vos bem fazer,
 pero m’eu quisesse, poder.

ANEXO XXXII

Cantiga de Amigo “*Meu amigo vem hoj’aqui*” (B 584, V 187)

Meu amigo vem hoj’aqui
e diz que quer migo falar,
e sab’el que mi faz pesar,
madre, pois que lh’eu defendi
 que nom fosse, per nulha rem,
 per u eu foss’, e ora vem

aqui; e foi pecado seu
de sol pōer no coração,
madre, passar mia defensom;
ca sab’el que lhi mandei eu
 que nom fosse per nulha rem
 per u eu foss’, e ora vem

aqui, u eu com el falei
per ante vós, madr’e senhor;
e oimais perde meu amor,
pois lh’eu defendi e mandei
 que nom fosse per nulha rem
 per u eu foss’, e ora vem

aqui, madr’, e pois fez mal sem,
dereit’ é que perça meu bem.

ANEXO XXXIII

Cantiga de Amigo “*Quisera vosco falar de grado*” (B 585, V 188)

Quisera vosco falar de grado,
ai meu amig’e meu namorado,
 mais nom ous’hoj’eu convosc’a falar,
ca hei mui gram medo do irado;
 irad’haja Deus quem me lhi foi dar.

Em cuidados de mil guisas travo
por vos dizer o com que m’agravo,
 mais nom ous’hoj’eu convosc’a falar,
ca hei mui gram medo do mal bravo;
 mal brav’haja Deus quem me lhi foi dar.

Gram pesar hei, amigo, sofrudo
por vos dizer meu mal ascondudo,
 mais nom ous’hoj’eu convosc’a falar,
ca hei mui gram medo do sanhudo;
 sanhud’haja Deus quem me lhi foi dar.

Senhor do meu coração, cativo
sodes em eu viver com quem vivo,
 mais nom ous’hoj’eu convosc’a falar,
ca hei mui gram medo do esquivo;
 esquiv’haja Deus quem me lhi foi dar.

ANEXO XXXIV

Cantiga de Amigo “*Vi-vos, madre, com meu amig’aqui*” (B 586, V 189)

Vi-vos, madre, com meu amig’aqui
hoje falar e houv’en gram prazer
porque o vi de cabo vós erger
led’, e tenho que mi faz Deus bem i,
ca, pois que s’el ledο partiu daquém,
nom pode seer senom por meu bem.

Ergeu-se ledο e riiu já quê,
o que mui gram temp’há que el nom fez,
mais, pois já esto passou esta vez,
fic’end’eu leda, se Deus bem mi dê,
ca, pois que s’el ledο partiu daquém,
nom pode seer senom por meu bem.

El pôs os seus olhos nos meus entom,
quando vistes que xi vos espediu,
e tornou contra vós led’e riiu,
e por end’hei prazer no coraçom,
ca, pois que s’el ledο partiu daquém,
nom pode seer senom por meu bem.

E, pero m’eu da fala nom sei rem,
de quant’eu vi, madr’, hei gram prazer en.

ANEXO XXXV

Cantiga de Amigo “*Gram temp’há, meu amigo, que nom quis Deus*” (B 587, V 190)

Gram temp’há, meu amigo, que nom quis Deus
que vos veer podesse dos olhos meus,
e nom pom, com tod’esto, em mi os seus
olhos mia madr’, amig’, e pois est assi,
 guisade de nos irmos, por Deus, daqui,
 e faça mia madr’o que poder des i.

Nom vos vi há gram tempo, nem se guisou,
ca o partiu mia madr[e], a que pesou
daqueste preit’, e pesa, e mi guardou
que vos nom viss’, amig’, e, pois est assi,
 guisade de nos irmos, por Deus, daqui,
 e faça mia madr’o que poder des i.

Que vos nom vi há muito, e nulha rem
nom vi des aquel tempo de nẽum bem,
ca o partiu mia madr[e], e fez por en
que vos nom viss’, amig’, e, pois est assi,
 guisade de nos irmos, por Deus, daqui,
 e faça mia madr’o que poder des i.

E se [o] nom guisardes mui ced’assi,
matades-vos, amig’, e matades-mi.

ANEXO XXXVI

Cantiga de Amigo “*Valer-vos-ia, amig’e [meu bem]*” (B 588, V 191)

Valer-vos-ia, amig’e [meu bem],
se eu ousasse, mais vedes quem
me tolhe daquest’e nom al:
mia madre, que vos há mortal
desamor; e, com este mal,
de morrer nom mi pesa[ria].

Valer-vos-ia, par Deus, meu bem,
se eu ousasse, mais vedes quem
me tolhe de vos nom valer:
mia madre, que end’há poder
e vos sabe gram mal querer;
e por en mia morte queria.

ANEXO XXXVII

Cantiga de Amigo “*Pera veer meu amigo*” (B 589, V 192)

Pera veer meu amigo,
que talhou preito comigo,
alá vou, madre.

Pera veer meu amado,
que mig'há preito talhado,
alá vou, madre.

Que talhou preito comigo;
é por esto que vos digo:
alá vou, madre.

Que mig'há preito talhado;
é por esto que vos falo:
alá vou, madre.

ANEXO XXXVIII

Cantiga de Amigo “*Chegou-mi, amiga, recado*” (B 590, V 193)

Chegou-mi, amiga, recado
daquel que quero gram bem,
que, pois que viu meu mandado,
quanto pode viir, vem;
e and’eu leda por en
e faço muit’aguisado.

El vem por chegar coitado,
ca sofre gram mal d’amor,
er anda muit’alongado
d’haver prazer nem sabor,
se nom ali u eu for,
u é todo seu cuidado.

Por quanto mal há levado,
amiga, razom farei
de lhi dar end’algum grado,
pois vem como lh’eu mandei;
e log’el será, bem sei,
do mal guarid’e cobrado,

e das coitas que lh’eu dei
des que foi meu namorado.

ANEXO XXXIX

Cantiga de Amigo “*De morrerdes por mi gram dereit’ê*” (B 591, V 194)

De morrerdes por mi gram dereit’ê,
amigo, ca tanto paresc’eu bem
que desto mal grad’hajades vós en
e Deus bom grado, ca, per bõa fé,
 nom é sem guisa de por mi morrer
 quem mui bem vir este meu parecer.

De morrerdes por mi nom vos dev’eu
bom grado poer, ca esto fará quem quer
que bem cousir parecer de molher;
e, pois mi Deus este parecer deu,
 nom é sem guisa de por mi morrer
 quem mui bem vir este meu parecer.

De vos por mi Amor assi matar,
nunca vos desto bom grado darei
e, meu amigo, mais vos en direi:
pois me Deus quis este parecer dar,
 nom é sem guisa de por mi morrer
 quem mui bem vir este meu parecer.

que mi Deus deu, e podedes creer
que nom hei rem que vos i agradecer.

ANEXO XL

Cantiga de Amigo “*Mia madre velida*” (B 592, V 195)

Mia madre velida,
vou-m’a la bailia
do amor.

Mia madre loada,
vou-m’a la bailada
do amor.

Vou-m’a la bailia
que fazem em vila
do amor.

[Vou-m’a la bailada
que fazem em casa
do amor.]

Que fazem em vila
do que eu bem queria
do amor.

Que fazem em casa
do que eu muit’amava
do amor.

Do que eu bem queria;
chamar-m’am garrida
do amor.

Do que eu muit’amava;
chamar-m’am perjurada
do amor.

ANEXO XLI

Cantiga de Amigo “*Coitada viv’, amigo, porque vos nom vejo*” (B 593, V 196)

Coitada viv’, amigo, porque vos nom vejo,
e vós vivedes coitad’e com gram desejo
de me veer e mi falar, e por en sejo
sempr’em coita tam forte
que nom m’ é senom morte,
come quem viv’, amigo, em tam gram desejo.

Por vos veer, amigo, vivo tam coitada,
e vós por me veer, que oimais nom é nada
a vida que fazemos, e maravilhada
são de como vivo,
sofrendo tam esquivo
mal, ca mais mi valria de nom seer nada.

Por vos veer, amigo, nom sei quem sofresse
tal coita qual eu sofr’e vós, que nom morresse,
e, com aquestas coitas, eu, que nom nacesse,
nom sei de mim que seja,
e da mort’hei enveja
a tod[o] home ou molher que já morresse.

ANEXO XLII

Cantiga de Amigo “*O voss’amig’, ai amiga*” (B 594, V 197)

O voss’amig’, ai amiga,
de que vos muito fiades,
tanto quer’eu que sabiades:
que ãa, que Deus maldiga,
 vo-lo tem louc’e tolheito,
 e moir’end’eu com despeito.

Nom hei rem que vos asconda
nem vos será encoberto,
mais sabede bem por certo
que ãa, que Deus cofonda,
 vo-lo tem louc’e tolheito,
 e moir’end’eu com despeito.

Nom sei molher que se pague
de lh’outras o seu amigo
filhar, e por en vos digo
que ãa, que Deus estrague,
 vo-lo tem louc’e tolheito,
 e moir’end’eu com despeito.

E faço mui gram dereito,
pois quero vosso proveito.

ANEXO XLIII

Cantiga de Amigo “*Ai fals’amig’e sem lealdade*” (B 595, V 198)

Ai fals’amig’e sem lealdade,
ora vej’eu a gram falsidade
 com que mi vós há gram temp’andastes,
ca doutra sei eu já por verdade
 a que vós atal pedra lançastes.

Amigo fals’e muit’encoberto,
ora vej’eu o gram mal deserto
 com que mi vós há gram temp’andastes,
ca doutra sei eu já bem por certo
 a que vós atal pedra lançastes.

Ai fals’amig’, eu nom me temia
do gram mal e da sabedoria
 com que mi vós há gram temp’andastes,
ca doutra sei eu, que o bem sabia,
 a que vós atal pedra lançastes.

E de colherdes razom seria
da falsidade que semeastes.

ANEXO XLIV

Cantiga de Amigo “*Meu amig’, u eu sejo*” (B 596, V 199)

Meu amig’, u eu sejo,
nunca perço desejo
senom quando vos vejo,
e por en vivo coitada
com este mal sobejo
que sofr’eu, bem talhada.

U quer que sem vós seja,
sempr’o meu cor deseja
vós, atá que vos veja,
e por en vivo coitada
com gram coita sobeja
que sofr’eu, bem talhada.

Nom é senom espanto,
u vos nom vejo, quanto
hei desej’, e quebranto,
e por en vivo coitada
com aqeste mal tanto
que sofr’eu, bem talhada.

ANEXO XLV

Cantiga de Amigo “*Por Deus, punhade de veerdes meu*” (B 597, V 200)

Por Deus, punhade de veerdes meu
amig', amiga, que aqui chegou,
e dizede-lhi, pero me foi greu
o que m'el já muitas vezes rogou,
 que lhi faria end'eu o prazer,
 mais tolhe-m'ende mia madr'o poder.

De o veerdes agradecer-vo-lo-ei,
ca sabedes quant'há que me serviu,
e dizede-lhi, pero lh'estranei
o que m'el rogou cada que me viu,
 que lhi faria end'eu o prazer,
 mais tolhe-m'ende mia madr'o poder.

De o veerdes gram prazer hei i,
pois do meu bem desasperad'está;
por end', amiga, dizede-lh'assi:
que o que m'el per vezes rogou já
 que lhi faria end'eu o prazer,
 mais tolhe-m'ende mia madr'o poder.

E por aquesto nom hei eu poder
de fazer a mim nem a el prazer.

ANEXO XLVI

Cantiga de Amigo “*Amiga, quem vos [ama]*” (B 598, V 201)

Amiga, quem vos [ama
e por] vós é coitado
e se por vosso chama,
des que foi namorado
nom viu prazer, sei-o eu;
por en já morrerá
e por aquesto m’ é greu.

Aquel que coita forte
houve des aquel dia
que vos el viu, que morte
lh’ é, par Santa Maria,
nunca viu prazer, nem bem;
por en já morrerá
[e] a mim pesa muit’ en.

ANEXO XLVII

Cantiga de Amigo “*Amigo, pois vos nom vi*” (B 599, V 202)

Amigo, pois vos nom vi,
nunca folguei nem dormi,
mais ora já des aqui
 que vos vejo, folgarei
e verei prazer de mi,
 pois vejo quanto bem hei.

Pois vos nom pudi veer,
jamais nom houvi lezer,
e, u vos Deus quis trager,
 que vos vejo, folgarei
e verei de mim prazer,
 pois vejo quanto bem hei.

Des que vos nom vi, de rem
nom vi prazer e o sem
perdi, mais, pois que mi avém
 que vos vejo, folgarei
e verei todo meu bem,
 pois vejo quanto bem hei.

De vos veer a mim praz
tanto que muito é assaz,
mais, u m'este bem Deus faz
 que vos vejo, folgarei
e haverei gram solaz,
 pois vejo quanto bem hei.

ANEXO XLVIII

Cantiga de Amigo “*Pois que diz meu amigo*” (B 600, V 203)

Pois que diz meu amigo
que se quer ir comigo,
 pois que a el praz,
praz a mi, bem vos digo,
 est’ é o meu solaz.

Pois diz que todavia
nos imos nossa via,
 pois que a el praz,
praz-m’ e vej’ i bom dia,
 est’ é o meu solaz.

Pois m’ e[n]de levar vejo
que est’ é o seu desejo,
 pois que a el praz,
praz-mi muito sobejo,
 est’ é o meu solaz.

ANEXO XLIX

Cantiga de Amigo “*Por Deus, amiga, pês-vos do gram mal*” (B 601, V 204)

Por Deus, amiga, pês-vos do gram mal
que diz andand’aquel meu desleal,
ca diz de mi e de vós outro tal,
andand’a muitos, que lhi fiz eu bem
e que vós soubestes tod’este mal,
de que eu nem vós nom soubemos rem.

De vos en pesar é mui gram razom,
ca diz andando mui gram traïçom
de mim e de vós, se Deus mi perdom,
u se louva de mim que lhi fiz bem,
e que vós soubestes end’a razom,
de que eu nem vós nom soubemos rem.

De vos en pesar dereito per é,
ca diz de mim gram mal, per bõa fé,
e de vós, amiga, cada u sé
falando, ca diz que lhi fiz eu bem
e ca vós soubestes todo com’é,
de que eu nem vós nom soubemos rem.

ANEXO L

Cantiga de Amigo “*Falou m’hoj’o meu amigo*” (B 602, V 205)

Falou m’hoj’o meu amigo,
mui bem e muit’homildoso,
no meu parecer fremoso,
amiga, que eu hei migo,
mais pero tanto vos digo:
 que lhi nom tornei recado
 ond’el ficasse pagado.

Disse m’el, amiga, quanto
m’eu melhor ca el sabia:
que de quam bem parecia
que tod’era seu quebranto,
mais pero sabede tanto:
 que lhi nom tornei recado
 ond’el ficasse pagado.

Disse m’el: "Senhor, creede
que a vossa fremosura
mi faz gram mal sem mesura;
por en de mi vos doede";
pero, amiga, sabede
 que lhi nom tornei recado
 ond’el ficasse pagado.

E foi s’end’el tam coitado
que tom’end’eu já coidado.

ANEXO LI

Cantiga de Amigo “*Vai-s’o meu amig’alhur sem mi morar*” (B 603, V 206)

Vai-s’o meu amig’alhur sem mi morar
e, par Deus, amiga, hei end’eu pesar,
porque s’ora vai, eno meu coraçom,
tamanho que esto nom é de falar:
ca lho defendi, e faço gram razom.

Defendi-lh’eu que se nom fosse daqui,
ca todo meu bem perderia per i,
e ora vai-s[e] e faz-mi gram traiçom;
e des oimais nom sei que seja de mim,
nem vej[o] i, amiga, se morte nom.

ANEXO LII

Cantiga de Amigo “*Nom sei hoj’, amigo, quem padecesse*” (B 604, V 207)

Nom sei hoj’, amigo, quem padecesse
coita qual padesco que nom morresse,
senom eu coitada, que nom nacesse,
 porque vos nom vejo com’eu queria;
e quisesse Deus que m’escaecesse
 vós que vi, amig[o], em grave dia.

Nom sei, amigo, molher que passasse
coita qual eu passo que já durasse,
que nom morress[e] ou desasperasse,
 porque vos nom vejo com’eu queria;
e quisesse Deus que me nom nembrasse
 vós que vi, amig[o], em grave dia.

Nom sei, amigo, quem o mal sentisse
que eu senço, que o sol encobrisse,
senom eu coitada, que Deus maldisse,
 porque vos nom vejo com’eu queria;
e quisesse Deus que nunca eu visse
 vós que vi, amig[o], em grave dia.

ANEXO LIII

Pastorela “*Ūa pastor se queixava*” (B 519, V 102)

Ūa pastor se queixava
muit’ estando noutro dia
e sigo medês falava
e chorava e dizia
com amor que a forçava:
"Par Deus, vi-t’ em grave dia,
ai amor!"

Ela s’ estava queixando
come molher com gram coita
e que a pesar, des quando
nacera, nom fora doita;
por en dezia chorando:
"Tu nom és senom mia coita,
ai amor!"

Coitas lhi davam amores,
que nom lh’ eram senom morte;
e deitou-s’ antr’ ūas flores
e disse com coita forte:
"Mal ti venha per u fores,
ca nom és senom mia morte,
ai amor!"

ANEXO LIV

Pastorela “*Õa pastor bem talhada*” (B 534, V 137)

Õa pastor bem talhada
cuidava em seu amigo
e estava, bem vos digo,
per quant’eu vi, mui coitada;
e diss’: “Oimais nom é nada
de fiar per namorado
nunca molher namorada,
pois que mi o meu há errado”.

Ela tragia na mão
um papagai mui fremoso,
cantando mui saboroso,
ca entrava o verão;
e diss’: “Amigo loução,
que faria per amores?
Pois m’errastes tam em vão!”
E caeu antr’ũas flores.

Õa gram peça do dia
jouv’ali, que nom falava,
e a vezes acordava
e a vezes esmorecia;
e diss’: “Ai Santa Maria!
que será de mim agora?”
E o papagai dizia:
“Bem, per quant’eu sei, senhora.”

"Se me queres dar guarida",
diss'a pastor, "di verdade,
papagai, por caridade,
ca morte m' é esta vida".
Diss[e] el: "Senhor comprida
de bem, e nom vos queixedes,
ca o que vos há servida,
erged'olho e vee-lo-edes".

ANEXO LV

Pastorela “*Vi hoj’eu cantar d’amor*” (B 547, V 150)

Vi hoj’eu cantar d’amor
em um fremoso virgeu,
ũa fremosa pastor
que, ao parecer seu,
jamais nunca lhi par vi;
e por en dixi-lh’assi:
"Senhor, por vosso vou eu".

Tornou sanhuda entom,
quando m’est’oiu dizer,
e diss’: "Ide-vos, varom!
Quem vos foi aqui traer
para m’irdes destorvar
d’u dig’aqueste cantar
que fez quem sei bem querer?"

"Pois que me mandades ir,"
dixi-lh’eu, "senhor, ir-m’-ei;
mais já vos hei de servir
sempr’e por voss’andarei;
ca voss’amor me forçou,
assi que por vosso vou,
cujo sempr’eu já serei."

Dix'ela: "Nom vos tem prol
esso que dizedes, nem
mi praz de o oir sol,
ant'hei noj'e pesar en;
ca meu coração nom é,
nem será, per bõa fé,
senom do que quero bem."

"Nem o meu", dixi-lh'eu "já,
senhor, nom se partirá
de vós, por cujo s'el tem."
"O meu", diss'ela, "será
u foi sempr'e u está,
e de vós nom curo rem."

ANEXO LVI

Cantiga de Amor de D. Dinis “*Senhor, que bem parecedes*” (B 542, V 145)

Senhor, que bem parecedes,
se mi contra vós valvesse
Deus, que vos fez, e quisesse
do mal que mi fazedes
mi fezéssedes enmenda...
E vedes, senhor, quejenda:
que vos viss'e vos prouguesse.

Bem parecedes, sem falha,
que nunca viu homem tanto,
por meu mal e meu quebranto;
mais, senhor, que Deus vos valha,
por quanto mal hei levado
por vós, haja en, por grado,
veer-vos siquer já quanto.

Da vossa gram fremosura,
ond'eu, senhor, atendia
gram bem e grand'alegria,
mi vem gram mal sem mesura;
e pois hei coita sobeja,
praza-vos já que vos veja
no ano ãa vez d'um dia.

ANEXO LVII

Cantiga de Amor de D. Dinis

“Nom sei como me salv'a mia senhor” (B 529, T 6, V 112)

Nom sei como me salv'a mia senhor
se me Deus ant'os seus olhos levar,
ca, par Deus, nom hei como m'assalvar
que me nom julgue por seu traedor,
 pois tamanho temp'há que guareci
 sem seu mandad'oir e a nom vi.

E sei eu mui bem no meu coraçom
o que mia senhor fremosa fará
depois que ant'ela for: julgar-m'-á
por seu traedor com mui gram razom,
 pois tamanho temp'há que guareci
 sem seu mandad'oir e a nom vi.

E pois tamanho foi o erro meu,
que lhe fiz torto tam descomunal,
se mi a sa gram mesura nom val,
julgar-m'-á por en por traedor seu,
 pois tamanho temp'há que guareci
 sem seu mandad'oir e a nom vi.

[E] se o juizo passar assi,
ai eu cativ'! e que será de mim?

ANEXO LVIII

Cantiga de Amigo “*Anda triste o meu amigo*”, de Estevão Reimondo (B 694, V 295)

Anda triste o meu amigo,
mia madr', e há de mi gram despeito
porque nom pode falar migo
e nom por al, e faz gram dereito
d'andar triste o meu amigo
porque nom pode falar migo.

Anda triste o meu amigo,
mia madr', e tenho que seja morto
porque nom pode falar migo
e nom por al, e nom faz gram torto
d'andar triste o meu amigo
porque nom pode falar migo.

Anda triste o meu amigo,
mia madr', e anda por en coitado
porque nom pode falar migo
e nom por al, e faz mui guisado
d'andar triste o meu amigo
porque nom pode falar migo.